UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00089119 2

OUVRAGES DE M. LOUIS RÉAU

Cologne (Les Villes d'art célèbres). Paris, Laurens, 1908.

L'Organisation des Musées. Paris, Cerf, 1909.

Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIV^e^ au XVI^e^ siècle (Les Maîtres de l'Art). Paris, Plon, 1909.

Les Primitifs allemands (Les Grands Artistes). Paris, Laurens, 1910.

Saint-Pétersbourg (Les Villes d'art célèbres). Paris, Laurens, 1913.

Colmar. Paris, Laurens, 1920.

SOUS PRESSE

Histoire de l'Art russe. Deux volumes.

EN PRÉPARATION

Falconet.

Histoire de l'Expansion de l'Art français. Trois volumes.

MATHIAS GRÜNEWALD

ET LE

RETABLE DE COLMAR

Le présent ouvrage a été tiré à mille exemplaires numérotés.

N° 58

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

(Phot. J. Christophe.)

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE GRÜNEWALD PAR LUI-MÊME EN SAINT SÉBASTIEN

(Musée de Colmar.)

MATHIAS GRÜNEWALD

et le

RETABLE DE COLMAR

Par LOUIS RÉAU

AVEC 58 GRAVURES ET 13 PLANCHES HORS TEXTE

BERGER-LEVRAULT, ÉDITEURS
NANCY-PARIS-STRASBOURG

1920

LIBRARY
MAR 2 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

A MA FEMME

ET

A SA CHÈRE PROVINCE RETROUVÉE

L'ALSACE FRANÇAISE

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

AVANT-PROPOS XV

INTRODUCTION

ITALIANISME ET GERMANISME

Grünewald victime du préjugé italianocentrique. — Les humanistes de la Renaissance l'ignorent ; le peintre-biographe Sandrart constate au XVII^e siècle qu'il est complètement oublié. — De 1675 à 1840 environ son nom même s'efface ; son œuvre maîtresse, le retable d'Isenheim, est attribuée par les classiques et les romantiques à Albert Dürer. XXIII

Débuts de la *Grünewald-Forschung*. — La question du pseudo-Grünewald. — Les études critiques de Schmid et les paraphrases littéraires d'Huysmans attirent à partir de 1890 l'attention sur Grünewald qui, après avoir été sacrifié à l'italianisme, bénéficie des illusions germanocentriques de l'Allemagne moderne XXXI

LIVRE I

LA VIE ET LES ORIGINES DE GRÜNEWALD

CHAPITRE I

LA VIE DE GRÜNEWALD

Pénurie de renseignements biographiques. — La *Teutsche Akademie* de Sandrart, source principale et presque unique, doit être rigoureusement contrôlée. 3

Le nom de Grünewald : son prénom était-il Mathias ou Mathieu ? — Lieu et date de sa naissance. Est-il né à Aschaffenbourg ? Vers 1470 ou après 1483 ? — Ses protecteurs et ses mécènes : les Dominicains de Francfort, les Antonites d'Isenheim, l'archevêque de Mayence Albert de Brandebourg. — Sa mort vers 1530. 6

La personnalité de Grünewald. — Ses sentiments à l'égard de la Réforme — Son iconographie 16

CHAPITRE II

LE SENTIMENT RELIGIEUX EN ALLEMAGNE A LA FIN DU MOYEN AGE

PAGES

I. Sources de l'art du XV^e siècle. — L'influence des Ordres mendiants et notamment des Dominicains. — Trois grands livres dominicains : le *Livre de la Sagesse éternelle* de Suso, le *Speculum humanæ salvationis* de Ludolphe de Saxe, la *Légende dorée* de Jacques de Varazze 22

II. Caractères de l'art du XV^e siècle. — a) *La tendresse mystique.* — Progrès de la mariolâtrie. — Le thème de la Vierge au buisson de roses. — La dévotion du Rosaire et de l'Immaculée Conception. 27

b) *Le pathétique.* — La Passion devient le thème essentiel de l'art chrétien 31

c) *Le sentiment du macabre.* — L'obsession de la mort, provoquée par de terribles épidémies de peste, suscite une iconographie de la peur. — Thèmes propitiatoires : la Vierge de Miséricorde, les Quatorze Intercesseurs, les saints antipesteux. — Thèmes macabres : le Dit des trois morts et des trois vifs, la Danse macabre, le portrait macabre. 33

CHAPITRE III

LES ORIGINES ARTISTIQUES DE GRÜNEWALD

I. Influence des écoles rhénanes du XV^e siècle et surtout de l'école du Rhin moyen : Conrad Witz, Martin Schöngauer et le maître anonyme du Livre de Raison 46

II. Autres influences allemandes : Hans Holbein l'ancien et Albert Dürer. 57

III. Influences étrangères : hypothèses d'un voyage aux Pays-Bas et d'un voyage en Italie. 62

LIVRE II

L'ŒUVRE DE GRÜNEWALD

CHAPITRE I

DE L'AUTHENTICITÉ ET DE LA CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DE GRÜNEWALD

I. Authenticité. — Les deux œuvres signées du monogramme : les grisailles de Francfort et le retable de Sainte-Marie-aux-Neiges d'Aschaffenbourg. — Les œuvres attestées par Sandrart et notamment le retable d'Isenheim. — Œuvres assignées à Grünewald pour des raisons de style 73

II. Chronologie. — Raisons pour lesquelles la Crucifixion de Carlsruhe est probablement postérieure au Saint Érasme de Munich. 90

CHAPITRE II

PRÉLUDES

I. La Crucifixion de Bale. — Première ébauche des Crucifixions de Colmar et de Carlsruhe 97

II. Le Christ aux outrages de Munich. — Cette scène de Dérision du Christ se place avant le Couronnement d'épines. — Le style a plus d'ampleur que dans la Crucifixion de Bâle. — Schmid exagère l'influence d'Holbein l'ancien : celle de Dürer n'est pas moins frappante. — Faut-il admettre avec Hagen le souvenir d'une prédelle florentine de Pesello? 103

III. Les deux diacres de Francfort : saint Cyriaque et saint Laurent. — Ces deux panneaux en grisaille faisaient partie du célèbre retable Heller et attestent par conséquent la collaboration de Dürer et de Grünewald. — La légende de saint Cyriaque. — Le style de ces statues peintes les apparente à l'art baroque du XVII^e siècle. 111

CHAPITRE III

LE RETABLE D'ISENHEIM

Son importance capitale dans l'œuvre de Grünewald et dans l'art allemand 119

I. Historique. — Origines françaises de l'ordre des Antonites : la maison mère de Saint-Antoine en Viennois. — La commanderie d'Isenheim en Haute-Alsace. — Le mécénat des « précepteurs » Jean d'Orliac et Guido Guersi : retables de Schongauer, Wechtlin, Grünewald ; le séjour d'Holbein l'ancien à l'abbaye. — Plusieurs collectionneurs princiers tentent vainement au XVI^e et au XVII^e siècle d'acquérir le retable de Grünewald. — La Révolution française : les inventaires des commissaires ; transfert du retable à Colmar, d'abord à la bibliothèque de la ville, puis au couvent d'Unterlinden transformé en musée. — Transfert provisoire pendant la guerre à la pinacothèque de Munich. 120

II. Agencement primitif du retable. — Évolution et caractères des retables : les retables à transformations. — Deux descriptions du retable d'Isenheim de la fin du XVIII^e siècle. — Reconstitution du polyptyque : ses trois aspects 142

III. Description du retable. — 1° *Peintures*. — *a)* Premier aspect : Les volets fixes : saint Antoine et saint Sébastien. La Crucifixion et la Mise au tombeau. — *b)* Second aspect : L'Annonciation. La Nativité, sa division en deux parties : le Concert d'anges et la Madone au jardin de roses ; différentes interprétations. La Résurrection, amalgame de trois thèmes iconographiques. — *c)* Troisième aspect : La Tentation de saint Antoine et la Visite de saint Antoine à saint Paul ermite : illustrations de la *Légende dorée* 152

2° *Sculptures*. — Description des statues. — Leur auteur présumé est maître Nicolas de Haguenau. — Influence de l'école de sculpture bourguignonne 222

CHAPITRE IV

LES DERNIÈRES ŒUVRES DE GRÜNEWALD

PAGES

I. Le triptyque de Sainte-Marie-aux-Neiges d'Aschaffenbourg. — La légende de Sainte Marie aux Neiges. — Description des deux fragments du triptyque : *a)* La Madone (Stuppach). — *b)* La fondation de Sainte-Marie-Majeure (Fribourg). . . . 234

II. L'autel de saint Maurice et saint Érasme (Munich). — Le cardinal Albert de Brandebourg et la Collégiale de Halle. — Légendes de saint Maurice et de saint Érasme. — Le véritable sujet du tableau est la glorification du cardinal Albert de Brandebourg, représenté sous les traits de saint Érasme. — Haute valeur artistique du tableau : la composition, le coloris 246

III. Le retable de la Sainte Croix de Tauberbischofsheim (Carlsruhe). — *a)* Le Portement de Croix. — *b)* La Crucifixion. — Réalisme et idéalisme forcenés. 266

IV. La piéta d'Aschaffenbourg. — Provenance et état de conservation. — Liberté de composition 277

CHAPITRE V

LES TABLEAUX PERDUS

I. Fragments complémentaires d'œuvres existantes 281

II. Œuvres perdues attestées par des textes : *a)* Retable de l'église d'Uskem (Oberissigheim) commandé par testament du chanoine Reitzmann. — *b)* Œuvres mentionnées par Sandrart. Transfiguration à l'église des Dominicains de Francfort. Les trois retables de la cathédrale de Mayence. La Crucifixion de Munich. Le Saint Jean de Rome 282

Essai de classement chronologique. 289

CHAPITRE VI

Les dessins

Leur intérêt. — Leur rareté. — Classement topologique. 291

LIVRE III

L'ART ET L'INFLUENCE DE GRÜNEWALD

CHAPITRE I

L'art de grünewald

I. Sa prédilection pour les sujets dramatiques et cruels : la Passion et surtout la Crucifixion. — Son réalisme. — Son mépris pour les règles de la composition et de la perspective ; son indifférence à la grâce ou à la beauté formelle ; il sacrifie l'harmonie au *caractère*. 303

PAGES

II. Grünewald est un grand *coloriste* au milieu d'un peuple de dessinateurs et de graveurs. —Richesse de sa palette. — Sa technique 312

III. Le style de Grünewald. — Il n'est ni un artiste gothique ni un artiste de la Renaissance; il est le plus grand peintre *baroque* de l'Allemagne. Le style baroque en Allemagne est très antérieur au XVI^e siècle : préformé dans le style gothique tardif, il continue à évoluer au XVII^e siècle malgré l'influence toute superficielle de la Renaissance italienne. — Par les caractères de son style, Grünewald est beaucoup plus spécifiquement allemand que Dürer qui est le type de l'artiste de transition italianisant 317

CHAPITRE II

L'INFLUENCE DE GRÜNEWALD

Raisons qui ont entravé son rayonnement 325

I. Son influence sur l'école allemande du XVI^e siècle. — *a)* Influence locale sur l'école de Francfort et du Rhin moyen : Grimmer, Uffenbech, les sculpteurs. — *b)* Influence nationale sur les autres artistes allemands : Dürer, Baldung Grien, Cranach, Altdorfer, Holbein 326

II. Son influence sur l'école hollandaise du XVII^e siècle par l'intermédiaire d'Adam Elsheimer. — Grünewald précurseur de Rembrandt 333

III. Son influence sur la peinture allemande moderne. — Böcklin découvre les Grünewald de Colmar 335

Cette influence est-elle destinée à rester cantonnée dans les pays germaniques? — Grünewald et la France 337

APPENDICE

I. La biographie de Grünewald par Joachim von Sandrart 341

a) Texte allemand (1675) 341

b) Texte latin (1683) 344

c) Traduction française 347

II. Trois descriptions du retable d'Isenheim 351

a) Notice (Anzeige) des tableaux et statues de l'ancienne église des Antonites à Isenheim (vers 1780) 351

b) Inventaires des commissaires de la Convention (1793) 358

c) Paraphrase d'Huysmans (1905) 363

Bibliographie 373

TABLE DES ILLUSTRATIONS

HORS TEXTE

PAGES

Portrait présumé de Grünewald par lui-même, en saint Sébastien. Retable d'Isenheim (Musée de Colmar) . . . . . Frontispice
Les Amants, attribué au Maître du Livre de Raison 56
Saint Antoine (détail du retable d'Isenheim) 160
Buste du Christ en croix 168
La Vierge évanouie 170
Le Concert d'anges 184
La Vierge de la Nativité 196
Le Démon syphilitique 212
Visite de saint Antoine à saint Paul 218
Saint Antoine, par Nicolas de Haguenau 222
La Madone de Stuppach 242
Saint Érasme et saint Maurice 262
La Crucifixion de Carlsruhe 272

DANS LE TEXTE

Le cardinal Albert de Brandebourg, par Dürer 3
Portrait présumé de Grünewald par lui-même 17
La Madone à la violette, par Stefan Lochner 29
Armoiries à la tête de mort, par Dürer 39
La Femme et la Mort, par Baldung Grien 41
Nativité (École du Rhin moyen) 45
Le Lai d'Aristote, par le Maître du Livre de Raison 55
La Vierge adorée par le cardinal Albert de Brandebourg (Atelier Cranach) 73
Crucifixion de Bâle 99
La Dérision du Christ 105
La Dérision de Job, par Dürer 107
Saint Cyriaque 112
Saint Laurent 113
Église Saint-Antoine de Viennois 127
Portrait du prieur Guido Guersi en saint Antoine 133
Saint Antoine et la Vierge, par Schongauer 139

PAGES
Cloître du couvent d'Unterlinden 141
Retable de Saint Wolfgang, par Michel Pacher. 143
— de Fribourg, par Baldung Grien 145
— d'Isenheim (reconstitution), par Grünewald 151
— — Premier aspect. 153
— — Second aspect 154
— — Troisième aspect. 156
Saint Sébastien. 161
La Crucifixion 165
Bras du Christ en Croix 167
Ancien Crucifix d'Unterlinden 169
Le Désespoir de la Madeleine 171
La Lamentation 175
L'Annonciation. 178
Le Concert d'anges et la Nativité 182
La Vierge du Concert d'anges 183
La Vierge au buisson de roses, par Schongauer 195
La Résurrection 199
La Transfiguration, par Raphaël 201
Saint Antoine assailli par les démons, par Schongauer 206
Saint Antoine assailli par les démons, par L. Cranach 207
Saint Antoine tourmenté par les démons, par Grünewald. 211
Visite de saint Antoine à saint Paul, par le Maître souabe de 1445 215
Touffe de gazon, par Grünewald 220
Visite de saint Antoine à saint Paul, par Vélasquez 221
Paysan offrant un coq, par Nicolas de Haguenau. 224
Berger faisant l'offrande d'un cochon, par Nicolas de Haguenau. 225
Saint Augustin, par Nicolas de Haguenau. 226
Saint Jérôme, par Nicolas de Haguenau. 227
Le Miracle de Sainte Marie des Neiges, par Masolino da Panicale. 235
Le Miracle de Sainte Marie des Neiges, par Grünewald 245
Le cardinal de Brandebourg à genoux devant le Crucifix, par L. Cranach 247
Saint Érasme (Atelier Cranach) 258
Saint Maurice (Atelier Cranach) 259
Portrait d'Albert de Brandebourg en saint Érasme, par Grünewald 263
Les Apôtres, par Dürer 265
Le Grand Portement de Croix, par Schongauer 269
Le Portement de Croix, par Grünewald. 271
L'Homme aux trois visages (Berlin). 293
Étude pour un Christ en croix (Carlsruhe). 294
Tête de femme (Louvre) 297
Monument funéraire de l'archevêque Uriel von Gemmingen, par Hans Backofen 329

AVANT-PROPOS

L'idée *de consacrer, au lendemain de la grande guerre, une monographie à un peintre allemand sera peut-être condamnée* a priori *par certains critiques comme une manifestation « inactuelle ». Mais nous ne sommes pas de ceux qui croient que le meilleur moyen de combattre un ennemi est de l'ignorer et qui s'imaginent que nier ou dénigrer systématiquement la science et l'art allemands soit faire œuvre de bon Français. Le vrai patriotisme est au-dessus de ces puériles représailles et la légitime colère que nous éprouvons contre le peuple de Vandales qui s'est couvert aux yeux de tout le monde civilisé d'une honte ineffaçable en mutilant la cathédrale de Reims ne doit pas nous aveugler au point de nous interdire d'admirer comme par le passé l'œuvre d'un Dürer, d'un Jean-Sébastien Bach ou d'un Goethe.*

Si cette étude avait besoin d'une justification, elle la trouverait d'ailleurs dans la victoire qui nous a rendu avec l'Alsace le chef-d'œuvre de Grünewald. Après un exil de près de trois ans à la Pinacothèque de Munich, où les autorités allemandes prétendaient le mettre à l'abri des canons français, le retable d'Isenheim a été restitué au Musée de Colmar. C'est une œuvre infiniment précieuse, comparable dans l'histoire de la peinture au célèbre polyptyque de Gand des frères van Eyck. Il faut que la France sache le prix du trésor qu'elle a reconquis.

Bien que le retable d'Isenheim soit attribué à un peintre de la rive droite du Rhin, il nous appartient d'ailleurs à bien d'autres titres que par

droit de conquête. Il a été peint pour une abbaye alsacienne qui fut longtemps gouvernée par des religieux français et qui relevait de l'archevêché de Besançon. L'influence de notre grande École d'art bourguignon du XVe siècle est très sensible dans les panneaux peints et surtout dans les magnifiques sculptures du retable. Ce sont des commissaires français qui sous la Révolution l'ont sauvé de la destruction en le faisant démonter et transporter de l'église d'Isenheim au Musée de Colmar. Enfin c'est un écrivain français, J.-K. Huysmans, qui a révélé le premier aux Allemands eux-mêmes la valeur d'un butin que la brutale annexion de 1871 leur avait provisoirement dévolu.

***

L'ouvrage que nous nous décidons aujourd'hui à publier a été conçu et préparé longtemps avant la guerre. Nous en avions rassemblé les éléments à partir de 1904 au cours de nombreux voyages en Allemagne. Il était presque entièrement achevé en 1910 lorsqu'une mission officielle qui nous fut confiée pour la création d'un Institut français en Russie vint en interrompre la rédaction. La guerre qui éclata en 1914 a infligé à la publication de ce travail un retard supplémentaire de cinq années.

Dans l'intervalle avait paru en langue allemande une importante monographie sur les Tableaux et Dessins de Mathias Grünewald(1) *où M. H.-A. Schmid, qui était alors professeur à l'Université germanique de Prague, consignait les résultats de ses laborieuses recherches. Fallait-il dès lors persévérer dans notre entreprise? Le meilleur moyen de faire connaître au public français ce grand artiste presque ignoré n'était-il pas tout simplement de traduire le « standard work » de Schmid?*

Nous avons estimé que, même après cet ouvrage monumental qui semblait avoir épuisé le sujet, notre étude conservait sa raison d'être. Comme la plupart des ouvrages d'érudition allemande, le livre de Schmid

(1) H.-A. Schmid, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald.* Strasbourg, Heinrich, 1911.

n'est pas assimilable par des cerveaux latins. Pour le faire accepter de lecteurs français, il aurait fallu le remanier de fond en comble. Il nous a paru plus intéressant et plus utile de publier une nouvelle monographie de Grünewald, conçue à la française, sur un autre plan, dans un autre esprit.

Au surplus, les conclusions auxquelles nous avaient amené nos recherches personnelles s'écartaient sensiblement sur certains points de celles du savant allemand. Ses essais de démonstration ne nous ont pas converti. Sans nous dissimuler que nous opposons des conjectures à des conjectures, nous avons cru devoir maintenir, en les motivant, les opinions auxquelles nous nous étions arrêté sur la date de naissance du peintre, sa formation artistique et la chronologie de ses œuvres. Nous restons convaincu par exemple qu'il est né vers 1170 et non vers 1183, qu'il doit beaucoup plus à l'École de peinture rhénane qu'à Holbein l'ancien, que la Crucifixion de Bale se place avant la Dérision du Christ et la Crucifixion de Carlsruhe après le Saint Érasme de Munich.

Il nous eût été aisé de grossir par des attributions plus ou moins plausibles le catalogue de l'œuvre de Grünewald. Certains critiques, plus aventureux que réfléchis, croient naïvement acquérir ainsi à peu de frais un brevet d'originalité. Nous estimons quant à nous que ces hypothèses hasardeuses, lorsqu'elles ne s'appuient pas sur un texte authentique ou une identité de style incontestable, sont plus nuisibles qu'utiles au progrès de l'histoire de l'art. Les œuvres généralement assignées à Grünewald sont déjà d'une authenticité trop problématique pour qu'on en allonge la liste sans des raisons impérieuses.

Avec un zèle infatigable, M. Schmid s'évertue à mesurer à un millimètre près la hauteur et la largeur des panneaux peints par Grünewald. Il analyse les fibres du bois, échantillonne les pigments, dénombre les craquelures de la pâte, confronte avec les originaux les différentes reproductions en noir et en couleurs; il s'applique à identifier les « fabriques », les paysages, les animaux, les plantes, les fleurs, et jusqu'aux moindres brins d'herbe. Quand ses propres lunettes ne suffisent plus, il appelle à la res-

cousse le ban et l'arrière-ban des experts et des spécialistes : il consulte des architectes sur la perspective, des naturalistes sur le Bestiaire de Saint-Antoine, des dermatologistes sur la nature de certains abcès et des luthiers sur les violes des anges musiciens. Scrupule très louable et qu'on ne pourrait qu'approuver si cet examen au microscope ne faisait perdre de vue les grandes lignes de l'œuvre d'art. Un proverbe allemand ne dit-il pas que les arbres empêchent parfois de voir la forêt?

Sans méconnaître la valeur de ces minutieuses précisions, nous avons jugé que là n'était pas l'essentiel de notre tâche. Nous n'avons pas tenté de lutter d' « acribie » avec un professeur allemand : c'eût été courir à une défaite certaine. Nous nous sommes efforcé en revanche de mettre en lumière le milieu artistique et religieux dans lequel a vécu Grünewald, l'originalité de son style, l'expansion de son influence : toutes questions que M. Schmid laisse délibérément dans l'ombre. Nous avons voulu étudier l'œuvre du grand peintre rhénan, non seulement en elle-même, mais dans ses rapports avec l'art germanique en général.

A ce programme ainsi élargi au delà des bornes d'une simple monographie, nous avons appliqué une méthode d'investigation et d'exposition que nous voudrions brièvement définir et justifier.

⁂

La tendance actuelle des historiens d'art allemands[1] *est de sacrifier la description du sujet* (ikonographische Untersuchung) *à l'analyse des formes* (formanalytische Untersuchung) *ou, en d'autres termes, de subordonner l'étude iconographique aux problèmes d'esthétique et de technique.*

Sans doute il était nécessaire de réagir contre les abus de la critique descriptive qui dans une œuvre d'art ne considère que le sujet. La description minutieuse des peintures qui faisait le fond de la critique d'antan n'a plus de raison d'être depuis que l'invention de la photographie et les

(1) Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig, 1913.

perfectionnements successifs des procédés de reproduction photomécaniques (photogravure, héliogravure, photocollographie ou phototypie) permettent de placer les œuvres elles-mêmes sous les yeux du lecteur. Un assemblage de mots, si ingénieux soit-il, ne parviendra jamais à évoquer une combinaison de lignes et de formes avec la même précision qu'un document photographique. Les tours de force de stylistes comme Diderot, Théophile Gautier, Huysmans, qui s'évertuent à rivaliser de couleur avec les peintres, de relief avec les sculpteurs, ne seraient plus aujourd'hui que de vains jeux de plume. La photographie a tué la critique descriptive.

S'ensuit-il que la description et l'interprétation iconographiques du sujet soient complètement inutiles pour l'intelligence de l'œuvre d'art ? On entend les critiques de l'École moderne poser en axiome indiscutable : le sujet ne compte pas ; la seule chose qui importe, c'est la façon dont il est traité (1). *Si ce point de vue est très juste lorsqu'il s'agit d'un tableau impressionniste, il devient très contestable pour un retable du Moyen Age. S'il est vrai que, dans une harmonie de Whistler, un paysage de Monet ou une nature morte de Cézanne, le sujet n'est rien, l'exécution est tout, et si, par conséquent, en étudiant une œuvre d'art de cette espèce, la critique a le droit de faire abstraction du sujet, il n'en va plus de même pour l'art ancien. La peinture médiévale n'est jamais conçue comme une simple décoration, comme une pure jouissance des yeux. Destinée à illustrer la doctrine, à vulgariser les enseignements de l'Église, elle a toujours un caractère didactique ou narratif.*

Au surplus, il n'y a pas dans la nature un seul objet qui ne nous donne que des sensations purement optiques. A plus forte raison un tableau éveillera-t-il toujours des idées, des sentiments qui se mêlent à la sensation visuelle et, si sa valeur artistique n'est pas toujours, tant s'en faut, en proportion de sa richesse de pensée ou d'émotion, il est rare

(1) Sur cette querelle de la pensée et du métier, du « Was » et du « Wie », on peut consulter deux brochures du peintre W. Trübner, *Das Kunstverständniss von heute* et *Die Verwirrung der Kunstbegriffe*.

néanmoins que ce contenu soit indifférent. Admettons qu'une peinture soit avant tout, selon l'expression de Whistler, « une combinaison de lignes, de formes et de couleurs » ; mais c'est aussi l'illustration d'une pensée ou à tout le moins l'enregistrement d'une impression : il faut donc la considérer à la fois dans son contenu et dans sa forme.

Ainsi la réaction de la critique d'art allemande contre la critique descriptive a manifestement dépassé le but. Nous ne saurions approuver le parti extrême adopté par les rédacteurs du dernier Catalogue des peintures du Musée de Berlin qui se contentent de donner en regard de chaque reproduction photographique un minutieux échantillonnage des couleurs, sans dire un mot du sujet. Appliquée à Grünewald, cette méthode ne peut donner que de très médiocres résultats. Car dans ces œuvres qui, bien qu'elles appartiennent par leur date à l'époque de la Renaissance, sont encore conçues comme des œuvres du Moyen Age, le sujet garde une importance considérable. Réduire l'étude de ces peintures à l'examen de simples problèmes de forme serait en méconnaître profondément la signification. C'est pourquoi nous nous sommes bien gardé de sacrifier la recherche iconographique à l'analyse stylistique ou, pour employer la pédantesque terminologie allemande, l'esthétique du contenu (Inhaltsæsthetik) *à* l'esthétique de la forme (Formalæsthetik).

Si une bonne reproduction photographique peut dispenser à la rigueur de décrire le sujet d'un tableau, elle n'en rend malheureusement que d'une façon grossière et approximative les valeurs et surtout les couleurs. La photographie favorise les dessinateurs et dessert les coloristes. Quand il s'agit d'un coloriste par excellence comme Grünewald, le texte doit fournir des indications complémentaires, aussi précises que possible. Mais comment faut-il rédiger ces descriptions chromatiques [1]?

Dans sa consciencieuse monographie, M. Schmid a grand soin d'inventorier toutes les couleurs perçues par sa rétine. Rien de plus

(1) Wertzold. *Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung. Zeitschrift für Æsthetik*, IV.

fastidieux que cette nomenclature. Outre que cet échantillonnage minutieux de la palette ne dit rien à l'esprit, il n'a de scientifique que l'apparence : car la terminologie des couleurs qui n'est régie jusqu'à présent par aucune convention reste extrêmement flottante et, s'il est possible de faire des descriptions chromatiques assez précises lorsqu'il s'agit de miniatures où les tons locaux sont peu nombreux et peu nuancés, ce mode d'analyse est tout à fait insuffisant pour des palettes aussi compliquées que celle de Grünewald. En outre, il faut noter que ces descriptions, si précises qu'on les suppose, ne s'appliquent qu'à l'état actuel *des tableaux et ne tiennent aucun compte des altérations de toute sorte que les repeints, les vernis ont pu apporter aux couleurs primitives et à leurs accords. En réalité, la description chromatique la plus minutieuse et la plus adroite ne remplacera jamais la vue de l'original ou même d'une planche en couleurs, si insuffisant et si trompeur que soit dans l'état actuel de la technique ce procédé de reproduction. Aussi nous sommes-nous borné à indiquer les* dominantes *du coloris de chaque tableau sans nous évertuer en pure perte à dénombrer tous les tons et demi-tons.*

*Nous avons attaché une importance particulière aux recherches d'*art comparé *qui sont encore dans l'enfance, mais qui pourraient devenir aussi fécondes que l'ont été dans d'autres domaines les études de grammaire ou de littérature comparée. La comparaison d'une peinture de Grünewald avec tel volet italien du Quattrocento, telle gravure de Martin Schongauer, tel tableau de Velasquez représentant le même sujet nous a paru souvent le meilleur moyen de découvrir et de mettre en lumière ses mérites ou ses défauts.*

⁂

La plupart des savants allemands croient être arrivés au bout de leur tâche lorsqu'ils ont amoncelé la plus grande quantité possible de matériaux : ils ne se doutent pas qu'il reste encore à les mettre en œuvre.

Pour cela il faut se résigner à faire un choix. Vouloir faire entrer de force dans son exposé la somme infinie des détails relatifs à un artiste, est le propre d'un compilateur et non d'un critique. De même que les conservateurs de Musées tendent de plus en plus à extraire de l'amas des matériaux emmagasinés (Materialsammlung) *une sélection de chefs-d'œuvre destinés à la montre* (Schausammlung), *de notables historiens de la littérature ou de l'art en sont venus à alléger systématiquement leur exposé de tous les renseignements purement matériels et à les reléguer dans un appendice très développé ou dans un catalogue critique*(1).

M. Schmid n'a pas su dissocier ces deux éléments. A chaque instant, le répertoire empiète sur le récit, les notes envahissent le texte. On voudrait sarcler ces broussailles touffues qui interceptent la lumière et masquent les horizons. Le lecteur a l'impression que cette masse compacte de menues informations s'interpose comme un écran devant l'œuvre d'art, qu'elle l'obscurcit au lieu de l'éclairer, qu'elle en éloigne plus qu'elle n'en rapproche.

Sans aller jusqu'à établir une division tranchée entre nos démonstrations et nos matériaux, nous avons tenté de réagir contre cette conception allemande du livre-catalogue, *qui n'est au fond sous un masque pseudo-scientifique qu'une forme de paresse d'esprit ou d'impuissance intellectuelle, puisqu'elle dispense l'auteur de tout souci de composition et de tout effort d'expression. Notre ambition serait que cette étude ne fût pas seulement un répertoire à l'usage des spécialistes, mais que tous ceux qu'on appelait au XVII^e^ siècle « les honnêtes gens » s'y puissent initier à la connaissance d'un très grand peintre.*

(1) C'est le parti adopté par Brunetière dans son *Histoire de la Littérature française* qui se divise ou plus exactement se stratifie en deux parties parallèles et complémentaires : le discours et les notes. Dans sa remarquable étude sur la *Vierge de Miséricorde*, M. Perdrizet applique avec rigueur la même méthode d'exposition : pour bien séparer ses démonstrations de ses dossiers, il reporte à la suite de chaque chapitre son catalogue de monuments.

INTRODUCTION

ITALIANISME ET GERMANISME

Grünewald victime du préjugé italianocentrique. — Les humanistes de la Renaissance l'ignorent : le peintre-biographe Sandrart constate au XVII^e^ siècle qu'il est complètement oublié. — De 1675 à 1840 environ son nom même s'efface. Son œuvre maîtresse, le retable d'Isenheim, est attribuée par les classiques et les romantiques à Albert Dürer.

Débuts de la *Grünewald-Forschung*. — La question du pseudo-Grünewald. — Les études critiques de Schmid et les paraphrases littéraires d'Huysmans attirent à partir de 1890 l'attention sur Grünewald, qui, après avoir été sacrifié à l'italianisme, bénéficie des illusions germanocentriques de l'Allemagne moderne.

Que Mathias Grünewald mérite d'être placé dans l'histoire de la peinture allemande du XVI^e^ siècle sur le même plan qu'Albert Dürer et Hans Holbein, bien au-dessus de Lucas Cranach qui a usurpé sa place dans cette glorieuse trinité artistique, c'est ce qu'admettront sans difficulté tous ceux qui ont eu la bonne fortune de pouvoir contempler au Musée de Colmar le grandiose retable d'Isenheim. Mais malgré les dithyrambes qu'il inspire depuis une vingtaine d'années à des admirateurs toujours plus nombreux, il n'a pas encore conquis la popularité à laquelle il aurait droit, et au delà comme en deçà du Rhin, combien d'amateurs d'art ignorent l'œuvre et jusqu'à l'existence du plus grand peintre dont l'Allemagne puisse s'enorgueillir !

A quoi tient cette singulière méconnaissance d'une œuvre que sa puissante originalité aurait dû imposer pareillement à la foule et à l'élite ?

A parler franc, le mercantilisme de notre époque n'est peut-être pas tout à fait étranger à ce phénomène d'occultation. S'il est vrai qu'il y a une histoire de l'art à l'usage et au profit des marchands de tableaux, Grünewald n'a aucun titre à y figurer. On ne lui connaît en effet qu'un petit nombre d'œuvres qui sont toutes classées et immobilisées dans des musées : il n'y a pas un seul " Grünewald " dans le commerce. Dès lors quel avantage les marchands et les critiques à leur solde qui spéculent sur les œuvres d'art comme sur des valeurs de bourse, auraient-ils trouvé à exalter ce méconnu ? Travailler au lancement de Botticelli ou de Greco, à la bonne heure ! Voilà une opération lucrative. Mais à quoi bon faire de la réclame à un artiste dont les tableaux ne sont pas à vendre ?

Piètre explication, dira-t-on. Car après tout l'ère des marchands de tableaux n'est pas si ancienne. Comment se fait-il que nos devanciers ne se soient pas montrés plus justes envers Grünewald ? C'est un curieux chapitre de l'histoire de nos évaluations esthétiques que nous avons ici à esquisser.

Pour comprendre l'aveuglement persistant de la critique, il faut connaître l'orientation générale de l'art et de l'histoire de l'art depuis la Renaissance.

A partir du commencement du XVI^e^ siècle, on assiste dans tous les pays du Nord et notamment en Allemagne au triomphe de l'italianisme. L'idéal de la Renaissance *welche* s'infiltre par d'innombrables canaux et se substitue aux traditions gothiques qui étaient devenues pour l'Allemagne des traditions nationales.

La guerre de Trente ans achève de rompre toutes les attaches avec le passé et fait de ce pays une table rase. L'Allemagne devient une colonie artistique de l'Italie, et, quand à la fin du XVIII^e^ siècle, elle fait effort pour se ressaisir et rejeter les influences étrangères, c'est pour retomber sous le joug du classicisme winckelmannien. Overbeck et Cornelius, les chefs de la communauté préraphaélite

des Nazaréens, s'installent à demeure en Italie comme autrefois Adam Elsheimer, et pour la seconde fois Rome devient la capitale de l'art allemand.

Dès ses débuts, l'histoire de l'art s'engageait elle aussi dans la même voie. Son horizon était strictement limité à l'antiquité gréco-latine et à sa résurrection en Italie. Vasari, dont les *Vite*(1) sont le premier monument d'une science vagissante qui se confondait encore avec la chronique et la biographie, avait divisé l'histoire de l'art en trois grandes périodes : l'antiquité, la barbarie gothique, la Renaissance italienne. Malgré les plaidoyers de quelques écrivains patriotes qui protestaient contre cette méconnaissance de l'art national, la plupart des humanistes allemands se rallièrent à ce point de vue *italianocentrique* qui faisait graviter l'art universel autour de l'Italie, source de toute beauté.

Les esthéticiens s'efforcèrent de traduire ces idées en formules. Moins soucieux de comprendre l'art dans sa diversité que de légiférer au nom du beau absolu, ils condamnèrent tout ce qui n'était pas rigoureusement conforme au « canon » de l'antiquité et de la Renaissance; ils prétendirent juger et évaluer toutes les œuvres d'art d'après des critères empruntés à l'Apollon du Belvédère ou aux fresques dont Raphaël avait tapissé les *stanze* du Vatican.

Grünewald a été l'une des nombreuses victimes de ce préjugé *italianocentrique* qui depuis la Renaissance a dominé et trop souvent dévoyé l'art et l'histoire de l'art (2). Son œuvre plonge par toutes ses racines dans le Moyen Age allemand. Beaucoup moins pénétrée d'italianisme que l'œuvre d'Holbein ou de Dürer, elle est foncièrement germanique. Pour l'apprécier sans injustice, il faut donc la mesurer à l'aune germanique et non à l'aune italienne.

(1) *Le vite dé piu eccellenti pittori, scultori ed architetti.* Florence, 1re édit., 1550; édit. remaniée et amplifiée, 1568.

(2) Ce préjugé a sévi en France comme en Allemagne et nous a empêchés longtemps de rendre justice à notre art national du Moyen Age, qualifié dédaigneusement de « gothique ».

La renommée de Grünewald a passé par trois phases très nettes : 1° depuis la Renaissance jusqu'à la publication de la *Teutsche Akademie* de Sandrart en 1675, son nom surnage, mais sa grandeur reste méconnue; 2° depuis 1675 jusqu'à 1840 environ, son nom même disparaît et son œuvre est attribuée à Dürer ou à Baldung Grien; 3° à partir de 1840 la critique commence à le découvrir, s'efforce de reconstituer son œuvre et finit par l'exalter comme le plus grand peintre allemand de tous les temps. Les extraordinaires fluctuations de sa gloire coïncident avec les vicissitudes de l'italianisme. Tant que l'italianisme triomphe dans les Académies, elle s'éclipse. Vient-il à décliner, aussitôt elle se ranime et rayonne d'un plus vif éclat.

1° DE MELANCHTHON A SANDRART (1531-1675)

Grünewald ne semble pas avoir été très apprécié de son vivant par les humanistes de la Renaissance. Le polygraphe alsacien Jacques Wimpheling (1450-1528), qui tresse des couronnes à Martin Schongauer, ne le mentionne même pas dans son *Epitome Rerum Germanicarum* (1). Il est vrai que cet ouvrage qui parut à Strasbourg en 1505 est antérieur de quelques années au retable d'Isenheim. Mais un autre humaniste également originaire de Sélestat, Beat Bildt, plus connu sous le nom latinisé de Beatus Rhenanus, dont l'ouvrage, intitulé *Rerum Germanicarum libri tres* (2), ne sortit des presses de Bale qu'en 1531, n'en parle pas davantage. Ce silence est d'autant plus singulier que la ville de Sélestat était toute proche de l'abbaye des Antonites d'Isenheim où se trouvait le chef-d'œuvre de l'artiste.

Le plus ancien document d'ordre littéraire que nous connaissons

(1) Jacobus Wimpfelingius. *Epitome Rerum Germanicarum*. Argentinæ. 1505. Édit. all. par Martin. 1885.

(2) Beatus Rhenanus. *Rerum Germanicarum libri tres*. Basileæ. 1531.

sur Grünewald est postérieur à sa mort. Il émane du réformateur Philippe Schwarzerd, célèbre sous le nom grécisé de Melanchthon, qui dans ses *Elementa Rhetorices* parus à Wittenberg en 1531, distingue trois modes de peinture correspondant aux genres d'éloquence : le *genus grande* représenté par Dürer, le *genus humile* dont il trouve des exemples chez Lucas Cranach, et le *genus mediocre* qui s'incarne en Mathias Grünewald. « *Mathias quasi mediocritatem servabat* [1]. » Dans quelle mesure est-il juste de dire que le style de Dürer est caractérisé par la grandeur, celui de Cranach par la simplicité et que Grünewald tient le milieu entre les deux, c'est ce que nous n'examinerons pas ici. Ce qu'il importe de retenir, c'est que si au lendemain de sa mort Grünewald est comparé par Melanchthon aux deux peintres les plus célèbres de l'Allemagne, il reste nettement subordonné à Dürer dont le style italianisant est l'idéal des humanistes.

Le nom de Grünewald n'apparait pas une seule fois dans les *Nouvelles des artistes et artisans de Nuremberg* publiées par Johann Neudörfer en 1547 [2], le seul ouvrage que l'historiographie artistique allemande du XVI^e^ siècle puisse opposer aux *Vite* de Vasari. Peut-être faut-il en conclure que les rapports de l'artiste avec l'École de Nuremberg ont été moins étroits que certains critiques ne le supposent.

Quoi qu'il en soit, il faut attendre la fin du XVI^e^ siècle pour trouver un second texte où il soit fait mention de Grünewald. En 1573 un éditeur de Strasbourg, Bernard Jobin, publia une traduction allemande d'un Recueil de Portraits des papes que l'érudit italien Onofrio Panvinio avait composé en latin sous le titre d'*Accuratæ*

(1) Melanchthon, *Elementorum rhetorices libri duo*. Wittemberg, 1531. — *In picturis facile deprehendi hæ differentiæ possunt. Durerus enim pingebat omnia grandiora... Lucæ picturæ graciles sunt, quæ etsi blandæ sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus collatio ostendit. Mathias quasi mediocritatem servabat.* — Ce passage a été découvert et signalé pour la première fois par Zucker, *Die früheste Erwähnung Grünewalds. Kunstchronik. Neue Folge*, 1899, p. 503.

(2) J. Neudörfer, *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg*, 1547.

Effigies Pontificum Maximorum (1). Dans la préface de ce livre, il s'élève avec énergie contre la prétention de Vasari qui dans ses *Vite* récemment parues en 1568, ne reconnaissait qu'aux seuls Italiens des aptitudes pour les arts. Quant à lui, il se fait fort d'énumérer une longue liste d'artistes allemands qui s'égalent aux plus grands artistes italiens. Le plus célèbre de tous, Albert Dürer, « a suscité en Haute-Allemagne, écrit-il, toute une pléiade de peintres remarquables qui, à quelque point de vue que ce soit, ne le cèdent assurément à ceux d'aucune autre nation. » Parmi les artistes qui ont marché glorieusement sur ses traces, Jobin cite, pêle-mêle, Aldo Grave (*Aldegrever*), Sebald Beham, « et Mathis d'Oschnaburg, dont on peut voir un précieux retable à Issna (Isenheim) ». Ce Mathis d'Oschnaburg ou d'Aschaffenbourg n'est autre que Grünewald (2). Mais le fait qu'il le met sur le même plan que des artistes de second ordre et des « Romanistes » avérés comme Mabuse ou Lambert Lombard montre bien que ce fougueux champion de l'art allemand n'avait aucune idée de la grandeur et de l'originalité de notre artiste.

Dans la littérature du XVII^e^ siècle, les textes où apparaît ce Maître Mathis d'Aschaffenbourg ne sont guère plus nombreux. Cependant le souvenir de l'artiste s'était conservé à Francfort où il avait laissé des élèves et où l'on pouvait voir deux de ses œuvres à l'église des Dominicains ou Frères Prêcheurs.

En 1620, un éditeur de Francfort, Vincent Steinmeyer, le men-

(1) La traduction allemande de Fischart, ornée de gravures sur bois par Tobias Stimmer de Schaffhouse, était intitulée : *Eygen-Wissentliche und wolgedenk-würdige Conterfeytungen oder Antlitz-gestaltungen der Römischen Bäbst*, etc...

(2) *Nun dieser Albrecht Dürer hat eine solche Anzahl fürnemer Maler hin und wider in Hochteutschland erwecket, das sie an Mänge und Kunst gewisslich keiner Nation, wie kunstkundlich sie sich auch verschrey, diss falls werden Platz räumen. Dann ihm sind bald beid in Flach-und Farbmalen sehr rhümlich gevolget, Aldo grave, Sebald Beham zu Franckfurt*, Mathis von Oschnaburg, dessen köstlich Gemäl zu Issna zu sehen.

tionne avec admiration dans la préface d'un Recueil de gravures sur bois « par les plus excellents et les plus célèbres peintres, graveurs et tailleurs de formes » (Burgkmair, Schaüfelein, H. S. Beham...) (1). Passant en revue les principaux artistes allemands, il cite naturellement en première ligne Albert Dürer, et parmi ceux qui de son vivant ont été également célèbres, « l'admirable artiste et peintre Matthes d'Aschaffenbourg dont les belles peintures se trouvent encore présentement à Lessheim (Isenheim) près Colmar comme aussi à Mayence, dans la cathédrale, à Aschaffenbourg et en d'autres lieux » (2).

Parmi ces témoignages du XVII[e] siècle, il en est un particulièrement intéressant pour nous, car il émane d'un voyageur français. Balthasar de Monconys, qui passant par l'Allemagne en 1665, visita la collection d'un amateur de Francfort, Abraham Schelkens, très fier d'un album de dessins de Grünewald qu'il tenait de la veuve du peintre Ph. Uffenbach.

« Le 5 l'Après diné, écrit-il dans sa Relation de voyage (3), M. Marcel, peintre et frère de nostre hoste, me mena chez M. Chelekens qui a des tableaux et de très beaux livres d'Estampes, entre autres... un de toutes les œuvres d'Albert en cuivre et un autre de toutes celles de bois, entre lesquelles est sa belle porte triomphale et un autre livre *des desseins d'un Martin (sic) d'Achafenbourg bien plus estimé infiniment qu'Albert Dure, mais peu connu en France.* »

(1) *Newe Künstliche, Wohlgerissene, und in Holtz geschnittene Figuren, dergleichen niemahlen gesehen worden, Von den Fürtrefflichsten, Künstlichsten, und Berühmbtesten Mahlern, Reissern und Formschneydern...*

(2) Albertus Dürer, *der Hochberümpteste und künstlichste Maler... bey welches Lebzeiten auch berümpt gewesen der wunderbahre Künstler und Mahler Matthes von Aschaffenburgk, dessen künstlich Gemäld man jetziger Zeitt noch zu Lessheim bey Colmar, wie dann auch zu Maintz im Thumb (Dom), zu Aschaffenburgk und an andern Orthen findet.*

(3) *Journal des Voyages de Monsieur de Monconys... où les Scavants trouveront un nombre infini de nouveautés...* Lyon, 1666.

Le maître était-il plus connu en Allemagne? il est permis d'en douter. Nous avons sur ce point le témoignage formel du peintre biographe Joachim von Sandrart dont la *Teutsche Akademie* (1), publiée en 1675, dix ans après le *Journal des Voyages de Monconys*, est le document le plus important que nous possédions sur Grünewald.

Sandrart était né à Francfort : il avait été l'élève de ce Philippe Uffenbach qui se réclamait de Grünewald et conservait précieusement ses dessins ; il était donc admirablement placé pour être renseigné. Or il est obligé de confesser que, bien que Grünewald ait été un des premiers peintres de son temps, l'oubli s'est fait autour de son nom :

« *Mathieu Grünewald, qu'on appelle généralement Mathieu d'Aschaffenbourg, ne le cède assurément à aucun des plus beaux génies de l'ancienne École allemande dans le noble art du dessin et de la peinture : il égale, si même il ne surpasse point, les plus remarquables et les meilleurs. Mais il est regrettable que ce grand homme ainsi que ses œuvres soit tombé dans un tel oubli que je ne sache plus personne en ce monde qui puisse donner sur sa vie le moindre renseignement écrit ou oral. Afin cependant que son mérite soit mis au jour, je veux avec une particulière application rapporter tout ce que j'ai pu apprendre sur son compte : sans quoi je crois que cette belle mémoire serait dans peu d'années complètement éteinte.* »

Ainsi le peintre était complètement oublié à la fin du XVII^e^ siècle, même à Francfort où il avait vécu. Le triomphe de l'italianisme, les ravages de la guerre de Trente ans avaient rendu l'Allemagne étrangère à son propre passé.

Si Sandrart exalte dans un langage ampoulé la mémoire de

(1) J. VON SANDRART, *Teutsche Akademie der edlen Bau-Bild und Mahlerey Künste.* Nürnberg. 1675. — On trouvera à la fin du volume, en appendice, le texte allemand et latin, ainsi que la traduction française *in extenso* du chapitre de Sandrart.

Grünewald, c'est moins par admiration sincère que par docilité à une tradition locale. Il était trop imprégné des dogmes académiques de son temps pour être très sensible à l'art trop souvent « incorrect » de Grünewald. Il estime que c'est un malheur pour un artiste de ne pas s'être formé dans les Académies et de n'avoir pas vu l'Italie. A Rembrandt lui-même il reproche de n'être pas assez « gentilhomme » (1) et de contrevenir aux règles de l'art. Par contre, il trouve que Guido Reni a atteint « le plus haut sommet de la perfection ». En son for intérieur, il devait ranger Grünewald dans la catégorie de ces *grosse wilde Fantasten* pour lesquels il n'a que raillerie.

Devant les œuvres de Grünewald, il s'étonne plus qu'il ne comprend. Faute de pouvoir le caractériser, il l'appelle en termes vagues et grandiloquents : *dieser hochgestiegene Geist und verwunderliche Meister*. Pour prendre sa mesure, il éprouve le besoin de le comparer, lui le maître germanique par excellence, à un peintre italien et il le traite de *Corrège allemand* (2) : comparaison boiteuse qui a fait fortune et que d'innombrables critiques ont reproduite depuis maintes et maintes fois sans comprendre l'antinomie radicale qui sépare le païen voluptueux dont le pinceau caressait les flancs dorés de l'Antiope du Louvre de l'âpre mystique des Crucifixions de Colmar ou de Carlsruhe.

2° DE SANDRART A WAAGEN (1675-1840)

C'est dans ce texte capital de Sandrart qu'apparaît pour la première fois le nom de famille de Grünewald que tous les autres

(1) Il lui fait grief d'avoir dérogé en frayant avec les gens de peu, en s'acoquinant avec la canaille : *dass er sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet.*

(2) *Der hochgestiegne teutsche Correggio.*

documents appellent Mathieu ou Mathias d'Aschaffenbourg. Mais à peine émergé, il sombre de nouveau dans la nuit : il se perd dans le rayonnement du nom de Dürer. Le magnifique retable d'Isenheim que l'empereur Rodolphe II, l'électeur Maximilien de Bavière et le grand électeur de Brandebourg tentèrent successivement d'acquérir, passa dès lors communément pour une œuvre du maître de Nuremberg.

Quelle est l'opinion professée par les *classiques*, esthéticiens ou artistes, sur ce pseudo-Dürer?

On peut s'en rendre compte en parcourant un manuscrit fort intéressant de la Bibliothèque de la Ville de Colmar intitulé : *Anzeige der Gemählde und Statuen der ehemahligen Antonier-Kirche zu Isenheim im Obern Elsass* (1). Malgré la modestie de son titre, cette « notice des tableaux et statues de l'ancienne église des Antonites d'Isenheim en Haute-Alsace » n'est pas un simple inventaire officiel, mais une vraie dissertation sur l'état de l'art allemand au XV^e^ et au XVI^e^ siècle, suivie d'une description aussi fidèle qu'enthousiaste du retable d'Isenheim.

La date de ce mémoire peut être fixée au moins approximativement. L'expression d'*ancienne* église des Antonites prouve qu'il a été écrit après 1777, date de l'absorption de l'Ordre des Antonites par l'Ordre de Malte. L'auteur anonyme ne serait autre, d'après Schmid, que Franz-Christian Lerse (1749-1800), l'ami de jeunesse de Goethe, son camarade à l'Université de Strasbourg, qui fut archiviste et bibliothécaire à Colmar sous le règne de Louis XVI, de 1776 à 1793 (2).

Ce curieux document prouve que, malgré l'étroitesse du point de vue classique, le *siècle des lumières (Aufklärungszeit)* n'a pas

(1) Ce manuscrit a été traduit intégralement en français par GOUTZWILLER dès 1875 dans *Le Musée de Colmar*, pp. 139-152. Nous en donnons un extrait dans l'appendice de cet ouvrage.

(2) H. G. SCHMID, *Ein Zeugnis über Mathias Grünewald aus dem Zeitalter Ludwigs XVI. Repert*, 1910.

méconnu l'importance capitale du chef-d'œuvre de Grünewald. L'auteur du mémoire déclare que le retable d'Isenheim est à tous égards digne d'Albert Dürer ; il parle du vif plaisir que lui causa la vue de cette œuvre qui n'est ni connue ni estimée comme elle le mérite « et qui éclipse tellement les tableaux de Martin Schön que dès qu'on l'a aperçue, on n'a plus d'yeux que pour elle ». Il est touché jusqu'au fond de l'ame par la figure poignante du Christ en croix dont la bouche entr'ouverte et les doigts crispés suffiraient à immortaliser un peintre ; il loue le groupe émouvant de la Vierge évanouie et de l'apôtre saint Jean « plus naturel que chez Rubens ». Sa conclusion est que les neuf tableaux du polyptyque forment « une des galeries les plus remarquables et les plus précieuses du XVI^e^ siècle ».

La sincérité de ces éloges ne donne que plus de poids à ses réserves et à ses critiques qui, à travers Dürer, atteignent Grünewald. Il excuserait à la rigueur ses trop nombreuses fautes de dessin et son ignorance fâcheuse de la perspective ; mais ce qu'il lui reproche avec insistance, c'est un manque de choix dans l'invention, un manque de noblesse dans l'expression, et pour tout dire les défauts inhérents à un art *sans connaissance de l'antique et encore un peu dans le goût gothique.*

L'opinion de Jean-Jacques Karpff, dit Casimir (1770-1826), l'un des commissaires chargés par la Convention d'inventorier en 1794 l'église d'Isenheim, concorde avec celle de l'auteur de l'*Anzeige*. Dans son *Rapport*, ce classique de stricte observance, élève du peintre David, signale la valeur exceptionnelle du retable, qu'il considère d'ailleurs lui aussi comme un « ouvrage d'Albert Dürer ».

Il semblait que le Romantisme, qui levait l'étendard de la révolte contre l'antiquité, qui glorifiait le Moyen Age et le passé national, dût prendre avec plus de chaleur que les Classiques la défense

de Grünewald. C'est peut-être au contraire l'époque où il a été le moins compris.

Malgré l'apparence d'une révolution artistique, les vieilles conventions académiques étaient à peine ébranlées; l'esthétique traditionnelle restait en vigueur. C'est toujours l'Italie de la Renaissance qui déterminait les jugements : c'est à elle qu'on rapportait pour les évaluer toutes les œuvres d'art. Si la gloire de Dürer et d'Holbein ressuscite à cette époque, c'est précisément grâce aux éléments italiens dont leur art est pénétré. Peu sensibles à la couleur, les esthéticiens romantiques, Wackenroder (1) et Tieck, gardent le culte de la ligne, des proportions, d'un art correct et châtié. Leur prédilection va dans le passé aux enluminures pieuses de l'École de Cologne, dans le présent à la peinture anémique et douceâtre des Nazaréens. Les incorrections voulues, les violences et les outrances d'expression de Grünewald ne pouvaient que les offusquer. Ils lui reprochent son imagination déréglée qui lui fait dépasser « les bornes de la mesure »; la *Crucifixion* de Colmar leur paraît choquante (*verletzend*), de mauvais goût (*geschmacklos*), hideuse (*abschreckend*) et même caricaturale (*fratzenhaft*) (2).

En somme, humanistes de la Renaissance comme Melanchthon, peintres « baroques » comme Sandrart, critiques « classiques » comme Lerse et Karpff, esthéticiens « romantiques » comme Wackenroder, tous s'obstinent à regarder l'œuvre du maître d'Aschaffenbourg avec des œillères italiennes.

3° DE WAAGEN A SCHMID (1840-1911)

C'est vers 1840 que, pour la première fois depuis Sandrart, le

(1) Wackenroder, *Die Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797.

(2) Ce sont les expressions qu'emploient les critiques les plus réputés de l'Allemagne vers le milieu du XIX^e^ siècle : Woltmann, Förster, von Quandt.

nom de Grünewald reparaît à la lumière. L'histoire de l'art moderne qui, à l'exemple de l'archéologie classique, se constitue à cette époque sur une base scientifique, s'efforce de retrouver et de définir l'œuvre de ce peintre oublié.

Malheureusement les *Grünewald-Forscher*, ou, si l'on veut une traduction pédante de ce vocable pédant, les Grünewaldologues, s'engagent dès leurs premiers pas sur une fausse voie et dénaturent la physionomie du maître en lui attribuant des œuvres qui lui sont étrangères. Vers 1840 Waagen et Passavant (1) groupent sous son nom toute une série de tableaux provenant de la Collégiale fondée à Halle par le cardinal Albert de Brandebourg. Or un seul de ces tableaux, *Saint Maurice et saint Érasme*, transporté en 1836 à la Pinacothèque de Munich, était réellement de Grünewald. Tous les autres, la *Madone au croissant de lune* adorée par le cardinal de Brandebourg (1529), conservée à l'église du Marché de Halle, aussi bien que les figures de saints de la galerie du château d'Aschaffenbourg, étaient des productions de l'atelier de Cranach et ce sont ces peintures qui pendant longtemps passèrent pour les œuvres avérées et typiques de Grünewald.

Cependant, des critiques plus avisés s'apercevaient que ces attributions étaient insoutenables. Faute de savoir à qui donner les tableaux cranachiens de Halle et d'Aschaffenbourg, ils forgèrent alors de toutes pièces un *Pseudo-Grünewald*, que Janitschek (2) proposa d'identifier avec un certain maître Simon d'Aschaffenbourg, mentionné dans les comptes du cardinal de Brandebourg. Il n'y a

(1) Waagen, *Kunstwerke und Künstler*. Leipzig, 1845. — Passavant, *Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen Deutschlands*. Kunstblatt, 1841 et 1846. — Louis Viardot se fait l'écho de ces erreurs dans son livre sur *Les Musées d'Allemagne*. Paris, 1844. Il met sous le nom de Grünewald à la Pinacothèque de Munich les figures de Madeleine, de Marthe et de Lazare et la Conversion de saint Maurice par saint Érasme. Tout ce qu'il trouve à en dire, c'est que « ces tableaux, de proportions colossales, devaient être placés sans doute dans quelque haute nef d'église ».

(2) Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, 1890. — Compte rendu par Teodor de Wyzewa. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1890.

guère qu'une quinzaine d'années que ce peintre fantôme a été chassé de l'histoire de l'art allemand.

En attendant, la *Grünewald-Forschung*, sur laquelle s'était greffée la *Pseudo-Grünewald-Frage*, n'était que trouble et confusion. Cette période de tâtonnements se reflète dans les palinodies de Woltmann, auteur d'une consciencieuse monographie d'Holbein. Dans une étude qu'il donnait en 1866, quelques années avant la guerre de 1870, à la *Zeitschrift für bildende Kunst* sous ce titre tendancieux : *Un chef d'œuvre de l'art allemand sur le sol français* (1), Woltmann exaltait le mérite de cette merveille de l'art germanique exilée sur une terre étrangère : « Quiconque parcourt l'Allemagne française peut voir à Colmar les plus beaux spécimens de l'art national, monuments d'une époque où la petite ville de province française était encore une ville libre de l'Empire germanique. Outre des volets d'autel de Martin Schongauer, le Musée de Colmar conserve encore une autre œuvre provenant du Couvent des Antonites d'Isenheim qui compte parmi les plus sublimes productions de l'art allemand. C'est l'ancien maître autel du couvent, resté inconnu du grand public et auquel la science même n'a pas encore rendu pleinement justice. Parmi les magnifiques retables à volets si nombreux dans l'art allemand du XV^e^ siècle et du commencement du XVI^e^ siècle, celui-ci n'est peut-être surpassé que par ceux de Blaubeuren et de Saint-Wolfgang... » Malheureusement pour lui, ce fervent patriote ne s'en tient pas à ce concert d'éloges et de regrets. Persuadé que Grünewald est l'auteur des peintures de Halle et que le véritable auteur du retable de Colmar n'est autre que Baldung Grien, Woltmann construit sur le caractère du maître d'Aschaffenbourg une théorie qui est exactement le contre-pied de la vérité : « Grünewald, écrit-il avec une pédantesque assurance, est une

(1) WOLTMANN, *Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden* (*Zeits. für bild. K.*, *I*, 1866).

personnalité artistique bien définie. La richesse et la variété dans l'invention et la composition ne sont pas du tout son fait. Il se contente partout d'un petit nombre de figures aux mouvements toujours mesurés, mais il sait leur donner un caractère de puissance et d'énergie grandiose... En somme, la caractéristique de Grünewald est « la dignité calme et la force mesurée ». tandis que celle de Baldung est « l'imagination sans frein ».

Grünewald modèle de dignité calme et de mesure ! Il est difficile d'aller plus loin dans le contre-sens. Dix ans plus tard, en 1876, le pauvre Woltmann, désabusé, était contraint de faire amende honorable et de reconnaître son erreur.

C'est seulement à partir de cette date que les recherches sur Grünewald, si longtemps égarées par les hypothèses de Waagen et de Woltmann, trouvent un fondement solide. Ce n'est pas que l'ère des hypothèses aventureuses et des attributions hasardeuses soit close : les critiques qui, comme Rieffel, Thode, Bock (1), ont essayé d'élucider le problème obscur des origines artistiques de Grünewald et de compléter la liste de ses œuvres ont échafaudé maintes conjectures si fragiles qu'au premier choc elles se sont brisées comme verre. Mais, malgré ces errements, le nombre de nos connaissances positives s'est accru d'année en année. D'heureuses découvertes ont permis de reconstituer au moins en partie l'œuvre du maître mystérieux.

Dès 1875 l'authenticité du retable d'Isenheim ne faisait plus doute pour personne et les attributions à Dürer ou à Baldung étaient définitivement rejetées. En 1876, W. Schmidt (2) démontrait que, si les prétendus volets du *Saint Maurice et saint Érasme* de Munich sortaient de l'atelier Cranach, le tableau lui-même était bien de la

(1) Rieffel, *Grünewaldstudien* (*Zeits. f. christl. Kunst*, 1897). — Thode, *Die Malerei am Mittelrhein* (*Jahrb. der pr. Kunts*, XXI, 1900) — Bock, *Die Werke des Mathias Grünewald*. Strasbourg, 1904.

(2) W. Schmidt, *Mathias Grünewald. Repert*, 1876, p. 411.

même main que les peintures de Colmar. Ces deux œuvres capitales une fois reconnues allaient servir de base et de pierre de touche pour les identifications nouvelles.

Dès lors, les découvertes se succèdent. Après Scheibler, qui avait identifié la *Pietà* d'Aschaffenbourg et la petite *Crucifixion* de Bâle, H. Thoma et O. Eisenmann divulguent en 1877 la grande *Crucifixion* de Tauberbischofsheim (Musée de Carlsruhe). En 1897, Bayersdorfer découvre le volet d'autel de Fribourg; en 1908, K. Lange identifiait la *Madone de Stuppach*, tandis que Heinz Braune nous révélait, en 1909, le *Christ aux outrages* de Munich.

Ainsi peu à peu se complétait l'œuvre du maître. Certes, nos connaissances sont encore bien fragmentaires. Mais ces quelques œuvres d'authenticité avérée suffisent déjà cependant pour reviser le jugement porté sur Grünewald.

Les progrès de l'admiration pour le grand méconnu sont faciles à suivre dans les éditions successives, constamment mises à jour, des *Histoires générales de l'Art* de Lübke et de Springer.

Vers 1880, Lübke reproche à Grünewald de pécher contre l'Évangile de la Renaissance italienne. Dans sa grande *Histoire de la peinture allemande*, en 1890, Janitschek relègue encore Grünewald au second plan d'un chapitre auquel il donne ce titre caractéristique : *Le Siècle de Dürer et d'Holbein* (1). Il le considère comme un original (*Sonderling*) dont le goût n'est pas épuré. Par un singulier illogisme, il reconnaît que « c'est au sol allemand et non à l'Hellade ou à l'Italie qu'il faut emprunter la mesure de la grandeur artistique de Dürer (2) », mais il ne songe pas que ce principe est au moins aussi valable pour Grünewald que pour Dürer.

En somme, il faut attendre l'apparition du mémoire publié en

(1) *Das Zeitalter Dürers und Holbeins.*

(2) « *Von deutschen Boden, nicht aus Hellas oder Italien, ist der ästhetische Massstab für die Künstlerische Grösse Dürers zu holen.* »

1894 par M. H. A. Schmid (1), alors qu'il était encore professeur à l'Université de Bâle, pour trouver la première caractéristique exacte de Grünewald. C'est Schmid qui le premier applique les principes posés par Janitschek. Dans ce mémoire fondamental, qui fait époque dans la *Grünewald-Forschung*, il rompt nettement avec le préjugé italianocentrique, il oppose l'art foncièrement germanique de Grünewald à l'art italianisant de Dürer et d'Holbein et met en lumière ses attaches avec le style gothique tardif de la fin du Moyen Age et avec le style baroque du XVII^e siècle. C'est cette esquisse patiemment développée et approfondie qui est devenue, après de nombreuses années de recherches, la grande monographie dont l'album de planches a paru en 1907 et le volume de texte en 1911.

Mais il était réservé à un écrivain de langue française d'exprimer le premier sous une forme artistique, dans une prose calquée pour ainsi dire sur la peinture de Grünewald, la farouche beauté de cette œuvre. Les pages que le romancier catholique J. K. Huysmans a consacrées à la *Crucifixion* de Carlsruhe dans son roman *Là-Bas*, (1890) et au retable de Colmar dans le triptyque qu'il intitule *Trois Primitifs* (1905) sont des chefs-d'œuvre de critique descriptive, à la fois pénétrante et pittoresque, où le maître écrivain applique à l'art germanique et médiéval de Grünewald toutes les ressources verbales, tous les raffinements de transcription dont les Goncourt avaient donné l'exemple dans leurs études sur l'art français du XVIII^e siècle. De secrètes affinités électives semblaient prédestiner l'auteur d'*A rebours* à la divulgation de cette œuvre excessive, forcenée, à la fois réaliste et mystique. Grünewald « vous accapare et vous subjugue, déclare-t-il après une visite au Musée de Colmar; en comparaison de ces clameurs et de ces outrances, tout le reste paraît et aphone et fade. On le quitte à jamais halluciné ». Sa sensibilité de moderne est

(1) Schmid, *Matthias Grünewald* (*Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums in Basel*, 1894). — *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, 1907-1911.

aux antipodes de la sensiblerie des Romantiques ; il abhorre l'art douceâtre des enlumineurs de l'École de Cologne, « ces fabricants de bonbons pieux » ; il fulmine contre « ces peinturiers épris de rondouille ». Son palais blasé réclame une chair plus épicée, voire même plus faisandée ; ses nerfs tendus recherchent des sensations plus brutales, plus poignantes. C'est par là qu'il subit l'emprise de l'art de Grünewald.

La minutieuse monographie de Schmid, la prestigieuse paraphrase d'Huysmans sont dans deux ordres très différents : l'une comme enquête scientifique, l'autre comme évocation descriptive, les deux contributions les plus importantes à la renaissance du grand artiste. Mais il s'en faut que ce soient les seules. Il existe aujourd'hui sur Grünewald toute une littérature spéciale, dénombrée dans plusieurs recueils bibliographiques et en crue aussi rapide que le torrent des livres consacrés aux grands héros de la pensée et de l'art allemand : Goethe ou Wagner. Le jour n'est pas loin où la secte des Grünewaldiens sera obligée de fonder un organe spécial : le *Grünewald-Jahrbuch*.

Cette éclatante revanche de Grünewald est due non seulement à sa sensibilité frémissante et presque maladive que d'aucuns préfèrent à l'équilibre et à la santé des classiques, mais aussi à ses dons de coloriste que nous apprécions beaucoup plus que les critiques d'antan pour qui l'invention, la composition et l'expression étaient « les parties les plus hautes de l'art ». Dans une étude consacrée à l'*Exposition Cranach* de Dresde en 1899 (1), M. von Seidlitz marquait en ces termes caractéristiques la distance qui sépare l'imagier populaire de Wittenberg du grand peintre d'Aschaffenbourg : « Grünewald, écrivait-il, doit être placé au tout premier rang, non seulement à cause de son génie et des visions extraordinaires qu'il sut rendre palpables, mais surtout parce qu'il était vraiment peintre, à

(1) W. von Seidlitz, *L'Exposition Cranach à Dresde. Gaz. B. C.*, 1899.

un plus haut degré que Dürer et Holbein même. » Ce jugement exprime une opinion devenue banale. Personne ne conteste plus que Grünewald a été, sinon le plus grand *artiste*, du moins le plus grand *peintre* de l'Allemagne au siècle de la Réforme. L'exaltation de son art va même parfois jusqu'à la méconnaissance de Dürer que certains critiques représentent comme un théoricien pédantesque perverti par l'art « welche » (1).

Ainsi, après avoir été pendant plus de deux siècles la victime de l'italianisme, Grünewald est maintenant le héros du nationalisme artistique qui sévit dans l'Allemagne moderne. Dès le XVIII^e^ siècle, Herder protestait contre la part excessive qu'on faisait dans son pays à la culture gréco-latine. Au *préjugé italianocentrique* de jadis a succédé un *préjugé germanocentrique* non moins aveugle, qui de l'anthropologie de Gobineau et de l'idéologie confuse d'Houston Stewart Chamberlain (2) a filtré peu à peu dans l'histoire de l'art. C'est à ce « renversement des valeurs » plus encore qu'à ses dons de peintre que Grünewald doit sa revanche, et c'est ce qui nous explique qu'après avoir été le plus méconnu, il soit en passe de devenir le plus populaire de tous les peintres germaniques. Il bénéficie de la haine de la *Kultur* nordique contre la *civilisation* méditerranéenne.

Art latin ou art germanique, art méditerranéen ou art septentrional, qui tranchera l'éternel litige ? Chacun de nous se sent instinctivement plus ou moins attiré par la certitude de la ligne ou le mystère du clair obscur, par l'agrément de la forme ou l'intensité de l'expression et, érigeant ses préférences en principes, crée d'illusoires hiérarchies.

Quelle que soit notre prédilection intime pour la « beauté méditerranéenne », nous n'en sommes plus à croire comme Winckelmann

(1) D'après Bock, Dürer n'est qu'un pédant naïf qui s'en laissa imposer par les cachotteries (*Geheimnis-Krämerei*) du Welche Jacopo de Barbari.

(2) H. St. Chamberlain, *Die Grundlagen des XIX^e^ Jahrhunderts*.

« que le beau véritable est un et non divers » (1). La beauté grecque ou italienne n'est pas la seule qui ait été réalisée par les hommes (2). Pourquoi l'admiration que nous inspirent les marbres du Parthénon et les fresques du Vatican nous rendrait-elle injustes pour les géniales gravures sur bois de l'Apocalypse de Dürer ou les peintures du retable de Grünewald, qui sont elles aussi, selon l'expression de Keats, « des choses de beauté » et des « joies pour toujours » ?

(1) *Das wahre Schöne ist nur eines und nicht mancherlei.*

(2) C'était l'opinion du grand peintre Eugène Delacroix ; il l'a défendue avec force dans un article de la *Revue des Deux Mondes* (1857) intitulé : *Des Variations du Beau.*

LIVRE I

Les Origines de Grünewald

CHAPITRE I

LA VIE DE GRÜNEWALD

Pénurie de renseignements biographiques. — La *Teutsche Akademie* de Sandrart, source principale et presque unique, doit être rigoureusement contrôlée.

Le nom de Grünewald : son prénom était-il Mathias ou Mathieu ? — Lieu et date de sa naissance. Est-il né à Aschaffenbourg ? Vers 1470 ou après 1483 ? — Ses mécènes : les Dominicains de Francfort, les Antonites d'Isenheim, l'archevêque de Mayence Albert de Brandebourg. — Sa mort vers 1530.

La personnalité de Grünewald. — Ses sentiments à l'égard de la Réforme. — Son iconographie.

LE CARDINAL ALBERT
DE BRANDEBOURG

Par Dürer, étude pour la gravure de 1519
(Vienne, Albertina).

De tous les grands peintres du XVI^e^ siècle, Grünewald est probablement celui dont la vie et la personnalité restent entourées du mystère le plus impénétrable. Son contemporain Albert Dürer nous a laissé dans sa *Chronique familiale*, ses *Lettres de Venise*, son *Journal de voyage aux Pays-Bas*, les éléments d'une autobiographie précise. De Grünewald, nous n'avons pas une ligne, pas même une signature complète.

A défaut de confidences personnelles, les indiscrétions des contemporains pourraient nous permettre de soulever un pan du voile qui recouvre sa vie. Mais nous avons déjà vu à quoi se bornent les témoignages des écrivains. L'Allemagne de la Renaissance n'a pas suscité d'historiographe pour perpétuer la mémoire de ses artistes. Les *Nachrichten* du scribe nurembergeois Neudörfer ne nous offrent rien de comparable à ces mines précieuses de renseignements sur les peintres italiens et néerlandais que sont les *Vite* de Vasari ou *Het Schilderboeck* (Le

Livre des peintres) de Karel van Mander, et d'ailleurs cette sèche compilation ne mentionne exclusivement que les artistes et artisans de Nuremberg. Ainsi nous en sommes réduits, pour reconstituer la vie de Grünewald, à des témoignages tardifs, partant suspects, et à des conjectures qui côtoient quelquefois la certitude sans jamais l'atteindre.

La source principale et presque unique de la biographie de Grünewald est la *Teutsche Akademie* publiée par le peintre-biographe Joachim von Sandrart à la fin du XVII^e siècle. Son jugement sur l'artiste est négligeable ou du moins très discutable. Mais les renseignements qu'il nous donne sur la vie et l'œuvre du maître forment la base de nos connaissances. C'est donc à sa déposition que nous devons nous référer en première ligne, quitte à la rectifier et à la compléter ensuite par d'autres documents.

Joachim von Sandrart, né à Francfort en 1606, se considérait comme le plus grand peintre allemand de son temps; ses contemporains lui décernaient, sans qu'il songeât à protester, le surnom flatteur de *Teutscher Apelles* (1). Le nom de *Pline tudesque* lui conviendrait mieux : car il ne nous intéresse guère qu'à titre d'historiographe. Il est avant tout l'auteur de l'*Academia Tedesca della Architectura, Scultura et Pictura* ou *Teutsche Akademie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* dont la première partie parut à Nuremberg en 1675 et la seconde quatre ans plus tard, en 1679. Pour répandre son ouvrage à l'étranger, il en fit imprimer en 1683 une traduction latine, plus complète que l'édition originale en allemand, sous le titre d'*Academia nobilissimae artis pictoriae*.

L'ouvrage, conçu sur un plan très vaste, contient une introduction théorique dans les trois domaines de l'art et la vie des artistes de tous les

(1) Sa vie d'éclectique nomade est résumée dans l'ouvrage de Paul KUTTER, *Joachim von Sandrart als Künstler*. Strasbourg, 1907.

Après avoir fait son apprentissage à Utrecht dans l'atelier de Gérard van Honthorst, il était allé compléter son éducation de peintre en Italie : à Venise, où il apprit à connaître *die Venediger Mahlerey*; à Bologne, où il se lia avec Guido Reni; à Rome, où il eut l'honneur de peindre le portrait du pape Urbain VIII. Il fit des études en plein air dans la campagne de Rome avec Claude Lorrain qui, s'il faut l'en croire, ne serait devenu un si grand paysagiste qu'en lui empruntant sa manière de peindre directement d'après nature. Après ce long séjour en Italie, il alla s'établir en Hollande, à Amsterdam, où il portraitura dans la manière des peintres de corporations et de *doelen* la Compagnie du capitaine Bicker von Swieten attendant l'arrivée de la reine Marie de Médicis, 1638 (Rijksmuseum, Amsterdam). La fin de sa vie s'écoula à Augsbourg et à Nuremberg, où il mourut en 1688. Le musée de Rennes possède un de ses tableaux représentant la *Sainte Famille*.

temps et de tous les pays. Presque toutes ces biographies sont empruntées sans scrupule aux *Vite* de Vasari et au *Schilderboeck* de Karel van Mander, que Sandrart se borne à compléter en développant le chapitre des artistes allemands.

C'est dans le troisième livre de la seconde partie que se trouvent les biographies des artistes non italiens (1).

Sa notice biographique sur Grünewald est vague et sommaire. Il nous apprend que « cet excellent artiste a vécu à l'époque d'Albert Dürer, vers l'an 1505 ». Après avoir énuméré ses tableaux de Francfort, de Mayence et d'Eisenach (Isenheim), il conclut : « Voilà tout ce que je sais de cet excellent artiste allemand, sauf qu'il s'était fixé à Mayence où il menait une vie retirée et mélancolique, assombrie par un mariage malheureux. J'ignore où et quand il est mort; j'estime cependant que ce fut vers l'an 1510. »

Ainsi tout ce que Sandrart nous révèle de la vie de Grünewald, c'est qu'il était contemporain de Dürer, qu'il a vécu longtemps à Mayence et qu'il était malheureux en ménage (*übel verheuratet*).

Ce témoignage succinct mérite-t-il au moins une entière créance ? Une tradition recueillie cent cinquante ans après la mort d'un artiste par un compilateur sans critique est toujours *a priori* sujette à caution. Il faut cependant reconnaître que Sandrart était particulièrement bien placé pour se renseigner. Il était originaire de Francfort où nous avons vu que le souvenir de Grünewald s'était conservé; son maître était l'élève d'un élève de Grünewald. Lui-même nous apprend à quelle source sont puisées ses informations :

« Il y a cinquante ans vivait encore à Francfort un peintre très vieux, mais plein de talent, du nom de Philippe Uffenbach, qui avait été jadis l'élève du célèbre peintre allemand Grimmer. Ce Grimmer avait fait son apprentissage chez Mathieu d'Aschaffenbourg et tout ce qu'il avait pu conserver en souvenir de lui, il l'avait soigneusement recueilli; en particulier après la mort de son maître, il avait obtenu de sa veuve toute une collection de magnifiques dessins, exécutés pour la plupart au crayon. A la mort dudit Grimmer, Philippe Uffenbach hérita de tous ces dessins. Je

(1) *Partis secundae liber tertius : « De Pictorum Germanorum, Belgarum, nec non Gallorum, Anglorum aliorumque vitis atque encomiis.* La notice sur Grünewald est au chapitre V du livre III.

passais alors près de sa maison en me rendant à l'école. Quand il était de bonne humeur, il me montrait réunis dans un album ces beaux dessins de Mathieu d'Aschaffenbourg dont il s'efforçait d'imiter la manière. A la mort dudit Uffenbach, cet album fut vendu fort cher par sa veuve au sieur Abraham Schelkens de Francfort qui l'a placé dans son célèbre cabinet à côté de beaucoup d'autres magnifiques œuvres d'art, des meilleurs tableaux anciens et modernes, de livres rares et d'estampes, pour l'éternel souvenir de cette main glorieuse et la délectation de tous les amis de l'art. »

Ainsi c'est par le peintre Philippe Uffenbach, élève de Grimmer, que Sandrart fut dès son enfance initié au culte de Grünewald. La provenance des renseignements qu'il nous transmet est donc une incontestable garantie.

Toutefois il est certain, comme l'a montré Sponsel(1) dans son étude critique de la *Teutsche Akademie*, que toutes les affirmations de Sandrart ont besoin d'être soigneusement passées au crible et sévèrement contrôlées. Son ouvrage, qui s'adressait moins aux érudits qu'aux amateurs (*curiose Herrn*), est une compilation dénuée de valeur scientifique. Jamais il ne prend la peine de faire une enquête systématique : quand il ne peut plagier Vasari ou détrousser Karel van Mander, il se borne à glaner des traditions sans les vérifier. Il s'efforce d'être impartial. Mais dès que sa propre personne entre en jeu, il est peu digne de foi. Infatué de son mérite, il exagère son rôle avec complaisance. S'il s'étend longuement à propos de Grünewald sur les deux tableaux de Munich et de Rome, c'est pour nous faire savoir qu'il les a le premier reconnus et identifiés et pour se targuer de ses relations avec l'électeur de Bavière et le pape Innocent VIII. Il y a donc lieu de reviser point par point les renseignements qu'il nous transmet sur Grünewald. Nous devons nous défier tout autant de ses informations que de ses jugements.

Presque toutes les circonstances de la vie de Grünewald restent obscures. Nous ne connaissons avec précision ni la date ni le lieu de sa naissance: nous ne sommes même pas fixés sur l'orthographe de son nom et la vraie transcription de son prénom.

C'est à Sandrart que nous devons de connaître le nom de famille de Grünewald. Sans lui nous aurions un artiste de plus à ajouter à la liste déjà

(1) Sponsel. *Sandrarts Teutsche Akademie kritisch gesichtet*. Dresde, 1890.

si longue des anonymes allemands du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. Les documents antérieurs ne le nomment jamais autrement que maître Mathieu ou Mathias d'Aschaffenbourg. Il était d'ailleurs usuel à cette époque, aussi bien en Allemagne qu'en Italie ou dans les Pays-Bas, de désigner les peintres par leur prénom et leur lieu d'origine. C'est ainsi que Lucas Cranach tire le nom sous lequel il est connu de la petite ville de Kronach en Franconie d'où il était originaire (1).

L'orthographe des noms propres était jadis extrêmement flottante. Sandrart écrit indifféremment Grünenwald, Grünewald, Grünwalt, Grinwalt. Niedermayer a établi en compulsant des dossiers d'archives que ce nom était assez fréquent à la fin du XV^e^ siècle dans la région d'Aschaffenbourg : mais comme il se retrouve également à Nuremberg, à Halle, on n'en peut rien conclure au point de vue de l'origine de l'artiste.

Quel était le vrai prénom de Grünewald ?

Les documents sont loin de s'accorder sur ce point : les uns l'appellent Mathias ou par abréviation Mathis et les autres Matthæus (Mathieu) dont la forme populaire abrégée est Mathes. Voici le relevé des formes que prend ce prénom dans une série de documents classés par ordre chronologique.

1514, 1517.	Archives de Würzbourg . . .	*Magister Matheus.*
1524. 1525.	*Ibid.*	*Meister Mathes Maler.*
	Dessin d'Oxford	*Mathis.*
1531 . . .	Melanchthon.	*Matthias.*
1573 . . .	Jobin	*Mathis von Oschnaburg.*
1586 . . .	Inventaire de B. Amerbach. .	*Mathis von Aschenburg.*
1620 . . .	Steinmeyer.	*Matthes von Aschafenburgk.*
1675 . . .	Sandrart.	*Mattheus Grünewald.*

Mathieu et Mathias figurent tous les deux au nombre des apôtres et on est porté à les confondre. Rien de plus naturel que cette confusion entre deux prénoms qui ont le même sens (2) et presque le même son. Dans l'Allemagne du Sud, Matthæus et Matthias étaient accentués sur la première syllabe, de sorte qu'il était presque impossible de les différencier.

(1) Cf. Cima da Conegliano, Pietro Pérugino, Paolo Veronese — Lucas de Leyde, Jean Mabuse (de Maubeuge), Jérôme Bosch (de Bois-le-Duc ; en hollandais : *s' Hertogenbosch*) — Hans von Kulmbach, etc.

(2) Ces deux prénoms signifient en hébreu : don de Dieu. Cf. Théodore, Déodat (Dié), Dieudonné.

Nous ne connaissons donc pas avec certitude le prénom de Grünewald. Toutefois la forme Matthias nous paraît la plus vraisemblable : elle est attestée par la majorité des témoignages, notamment par la signature autographe du dessin d'Oxford et les recherches du philologue Ed. Schröder de Göttingen ont montré que ce prénom était très fréquent à partir de la seconde moitié du XIV^e^ siècle dans le diocèse de Mayence et dans la région d'Aschaffenbourg.

Il est vrai qu'on n'a pas pu établir jusqu'à présent que l'artiste était originaire d'Aschaffenbourg. Le fait qu'il est nommé dans de nombreux documents Mathias d'Aschaffenbourg ne prouve pas nécessairement qu'il y soit né. Au revers du maître autel de Fribourg-en-Brisgau, Hans Baldung Grien fait suivre son nom de l'épithète Gamundianus (de Gmünd) bien qu'il soit né à Weyersheim am Thurn près de Strasbourg et que sa famille seulement fût originaire de Schwäbisch-Gmünd. La mention *von Aschaffenburg* peut donc signifier tout simplement que la famille de Grünewald était originaire de cette ville ou que lui-même y avait acquis droit de bourgeoisie.

Ce qui augmente encore la difficulté, c'est que sur deux œuvres signées : une grisaille du Musée historique de Francfort (1509) et le cadre du retable de la Collégiale d'Aschaffenbourg (1519), Grünewald ajoute à ses initiales entrelacées M. G. la lettre N. Que signifie cet N mystérieux (1)? Certains critiques l'ont interprété comme une abréviation de *Noricus* et ont prétendu que Grünewald voulait indiquer par là son origine nurembergeoise. Mais son style n'a rien de commun avec l'école de Nuremberg. En outre Neudörfer ne dit rien de Grünewald dans sa Chronique des Artistes de Nuremberg et ce silence est un argument contre l'origine nurembergeoise du peintre. Il faut donc renoncer, semble-t-il, à cette interprétation de la lettre énigmatique qui reste jusqu'à présent inexpliquée.

S'il est impossible d'affirmer que Grünewald est né à Aschaffenbourg (2), il est en tout cas à peu près certain qu'il était Franconien comme Albert Dürer et Lucas Cranach, mais Franconien rhénan. C'est aux bords du Main et du Rhin qu'il a passé sa vie. La meilleure preuve qu'on peut le localiser dans cette région, c'est que presque toutes ses œuvres se trouvaient

(1) N peut signifier que la famille de Grünewald était originaire de Nuremberg, où il y avait une famille d'armuriers (*Plattner*) de ce nom.

(2) Certains critiques ont proposé de lire au lieu d'Aschaffenburg Ochsenfurt.

jadis concentrées dans l'ancien électorat de Mayence : à la cathédrale de Mayence, à l'église des Dominicains de Francfort, à la Collégiale d'Aschaffenbourg, à l'église de Tauberbischofsheim.

On aimerait pouvoir hanter à Aschaffenbourg la demeure de Grünewald comme on visite à Nuremberg la maison de Dürer, à Francfort et à Weimar les maisons de Gœthe. On aurait ainsi l'illusion d'entrer dans son intimité. Du cadre de son existence il ne subsiste malheureusement aucun vestige. Mais la petite ville quiète, dont les rues dévalent en pente raide vers le Main, n'a pas dû beaucoup changer depuis son époque. S'il n'a pas connu le château en grès rose, véritable bastille flanquée de tours massives, que les archevêques de Mayence se firent construire au commencement du XVII^e^ siècle par l'architecte strasbourgeois George Riedinger, ses pas se sont certainement égarés sous les arcades du petit cloître roman qui s'adosse au collatéral nord de la Collégiale et son regard a embrassé le vaste horizon de plaines mollement ondulées que commande la terrasse du château épiscopal.

Quelques décades plus tôt, les yeux d'un autre grand peintre qu'on rattache à juste titre à l'école flamande, mais qui par ses origines était Allemand, s'étaient sans doute posés sur ce calme paysage franconien. S'il faut en croire la tradition, Hans Memling tirerait son nom du village de Mömlingen, près d'Aschaffenbourg. Un texte de 1491 dit à propos de lui : « *Oriundus erat Mogunciaco.* » Ainsi, à quelques années de distance, ce fécond terroir mayençais aurait donné naissance à deux des peintres les plus illustres de la fin du Moyen Age, Memling et Grünewald.

La date de naissance de Grünewald est une question aussi controversée et jusqu'à présent aussi insoluble que celle du lieu de sa naissance. Deux théories sont en présence. On admettait généralement autrefois qu'il était né vers 1470. D'après Schmid, il serait né seulement vers 1483. Cette hypothèse lui permet d'écarter sans autre forme de procès un certain nombre d'œuvres de jeunesse attribuées à Grünewald qu'il considère comme apocryphes. La première œuvre du maître dont il reconnaît l'authenticité est de 1503 (1). Si Grünewald était né vers 1470, prétend-il, nous aurions conservé quelques traces de sa période de jeunesse. Il est inadmissible qu'il ait peint sa première œuvre à l'âge de trente-trois ans et son premier chef-d'œuvre, le retable d'Isenheim, à plus de quarante ans.

(1) Cette date de 1503 est d'ailleurs très contestable.

Cette argumentation est loin d'être convaincante. Elle se heurte même à de très fortes objections. Le fait que nous n'avons aucune production indiscutable de la période de jeunesse de Grünewald ne prouve rien. Il se peut que ses premières œuvres aient été détruites ou qu'elles se dissimulent encore sous un faux nom dans les musées et les collections privées. N'a-t-on pas retrouvé tout récemment à Munich le *Christ aux outrages* de 1503? Pourquoi ne découvrirait-on pas un jour d'autres œuvres plus anciennes? D'ailleurs il y a un autre peintre allemand de cette époque dont le cas est tout à fait analogue à celui de Grünewald : c'est Cranach. Sa première œuvre connue, la *Crucifixion* de Munich, date aussi de 1503. Or comme la date de sa naissance est 1472, il avait à cette époque plus de trente ans. Il n'y a donc aucune impossibilité à admettre que Grünewald soit né lui aussi entre 1470 et 1475.

Schmid s'étonne que Grünewald n'ait produit son premier chef-d'œuvre, le retable d'Isenheim, qu'à quarante ans. Dans son hypothèse, Grünewald aurait eu, en 1508, environ vingt-cinq ans. Mais cet argument se retourne contre lui. Est-il croyable que le « précepteur » du couvent d'Isenheim ait choisi pour exécuter une commande aussi importante un jeune homme de vingt-cinq ans? N'était-il pas naturel de s'adresser à un artiste d'âge mûr, ayant fait déjà ses preuves?

D'ailleurs l'iconographie de Grünewald confirme pleinement l'exactitude de nos déductions. Le saint Sébastien du retable d'Isenheim, qui, de l'avis de Schmid lui-même, est un autoportrait de Grünewald, donne très nettement l'impression d'un homme de trente-cinq à quarante ans. Et dans un autre portrait de Grünewald par lui-même, le dessin de la Bibliothèque d'Erlangen, qui porte la date de 1529, l'artiste nous apparaît sous les traits d'un vieillard d'une soixantaine d'années. Or s'il était né vers 1483, il n'aurait eu en 1529 que quarante-six ans.

Enfin il y a un argument de fait dont Schmid fait trop bon marché. Une brochure académique (*Schulprogramm*) publiée en 1856 par le Dr Kittel, professeur au gymnase d'Aschaffenbourg, mentionne un retable à volets qui aurait été peint en 1489 pour l'église Sainte-Agathe par le « peintre Matthis » (1). Le document d'archives sur lequel il s'appuie a malheu-

(1) *In Jahre 1489 wurde der Liebfrauenaltar neu hergerichtet und von dem* Maler Matthis *ein Altarbild gemalt, nebst den Flügelthüren an demselben.*

reusement disparu: mais il est difficile d'admettre que le Dr Kittel l'ait inventé de toutes pièces. Schmid ne tient aucun compte de ce document: l'identité de ce peintre Mathis avec Grünewald lui paraît *de plano* inadmissible. Pourtant, si l'artiste est né en 1470, il se peut très bien qu'il ait exécuté des travaux à Aschaffenbourg dès 1489. Les artistes de cette époque étaient souvent d'une extrême précocité. Le célèbre sculpteur franconien Tilman Riemenschneider, né en 1468, n'était-il pas inscrit dès 1483, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans, dans la gilde des sculpteurs de Würzbourg (1) ?

Pour toutes ces raisons, nous persistons à croire, contrairement à l'opinion de Schmid, que Grünewald est né beaucoup plus vraisemblablement vers 1470 que vers 1483. Il serait donc exactement contemporain d'Albert Dürer qui est né en 1471, de Lucas Cranach qui naquit en 1472.

Nous n'avons aucune donnée sur la jeunesse de Grünewald, sur ses « années d'apprentissage et de voyage ». Fut-il à Aschaffenbourg l'élève d'un maître local? C'est probable. Mais la petite ville offrait peu de ressources. La région du Rhin moyen avait deux métropoles où se concentrait toute la vie artistique : la vieille cité épiscopale de Mayence et la ville commerçante de Francfort. Dans cette dernière ville surtout les commandes des chapitres de couvents et des patriciens enrichis par le négoce assuraient aux artistes de fructueux débouchés. Nous voyons par les lettres de Dürer quelle importance capitale avait pour les artistes la célèbre foire de Francfort : c'était le grand marché des livres et des gravures. Les foires de Francfort, qui remontent au XIe siècle, restèrent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle le grand marché périodique de toute l'Allemagne rhénane et d'une partie de la France de l'Est.

Les Dominicains de Francfort semblent avoir été parmi les plus zélés protecteurs de l'art de cette époque. Leur couvent regorgeait d'œuvres d'art. On admirait dans leur église un grand retable peint en 1490 par le Maître du Livre de Raison (*Meister des Hausbuchs*) et le célèbre retable de la Passion peint en 1501 par Holbein l'ancien qui, d'après Schmid, aurait eu une influence décisive sur le développement de Grünewald. En 1508, le riche drapier Jacob Heller (2), un des plus généreux mécènes de

(1) Ed. Tönnies, *Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider*. Strasbourg, 1900.

(2) O. Cornill, *Jakob Heller und Albrecht Dürer*. 1871.

Francfort, offrit aux Dominicains le magnifique retable du *Couronnement de la Vierge* qu'il avait commandé à Dürer. Il est à peu près prouvé que Grünewald y collabora et que ses deux grisailles du Musée historique de Francfort proviennent du retable Heller. Il exécuta plus tard pour la même église une *Transfiguration du Christ* qui jouissait d'une grande réputation et qui a malheureusement disparu.

Est-ce par l'intermédiaire des Dominicains de Francfort ou des Antonites de Bâle, pour lesquels il aurait peint vers 1500 sa petite *Crucifixion*, que Grünewald entra en relations avec les Antonites d'Isenheim ? Nous l'ignorons (1). Toujours est-il que vers 1508 il fut chargé de peindre le maître-autel de cette célèbre abbaye de la Haute-Alsace qui, sous le « préceptorerie » de l'abbé savoyard Jean d'Orliac et de l'abbé sicilien Guido Guersi, était devenue un centre d'art de premier ordre. L'achèvement de ce gigantesque polyptyque, d'une ampleur bien supérieure au retable de la cathédrale de Fribourg que Baldung Grien exécutait à peu près à la même époque, ne demanda pas à l'artiste moins de quatre ou cinq ans.

Toutefois le séjour de Grünewald en Alsace ne fut pas de très longue durée, car des documents d'archives le signalent en 1514 dans la région d'Aschaffenbourg. Il se trouvait à cette date à Seligenstadt sur le Main, siège d'une célèbre abbaye bénédictine fondée par Eginhard au IXe siècle. C'est du moins ce qui ressort du testament d'un chanoine de la Collégiale d'Aschaffenbourg, Heinrich Reitzmann, qui commanda à maître Mathis un maître-autel pour l'église d'Uskem, probablement Oberissigheim dans l'arrondissement de Hanau. Quelques années plus tard, en 1517, dans un second testament, le même chanoine lui commandait un retable pour la chapelle de Sainte-Marie-aux-Neiges de la Collégiale d'Aschaffenbourg. Le cadre de ce retable porte la date de 1519.

Aschaffenbourg était la résidence d'été de l'archevêque de Mayence, Albert de Brandebourg : c'est lui qui présida en 1515 à la consécration de la chapelle de la Collégiale à laquelle était destiné le retable de Grünewald. Peut-être le peintre lui fut-il recommandé à cette occasion par le chanoine Reitzmann; il ne pouvait souhaiter plus magnifique mécène.

L'archevêque Albert (1490-1545), frère de l'électeur de Brandebourg

(1) Il y avait à Francfort une Commanderie d'Antonites qui recommanda peut-être l'artiste au précepteur des Antonites d'Isenheim.

Joachim, était de la race des Hohenzollern (1). Il devait à sa haute naissance une carrière particulièrement rapide et brillante. En 1513, à vingt-trois ans, il avait été nommé, à la place de l'archevêque Ernest, frère de l'électeur de Saxe Frédéric le Sage, « administrateur » d'Halberstadt et archevêque de Magdebourg. L'année suivante, en 1514, il devenait archevêque électeur de Mayence, dignité à laquelle était attaché le titre de primat de Germanie et d'archichancelier du Saint-Empire. Enfin le 1er août 1518 il recevait à la Diète d'Augsbourg la barrette de cardinal avec le titre presbytéral de Saint-Pierre-aux-Liens.

Ces dignités et ces prébendes lui assuraient une influence qu'il savait merveilleusement mettre à profit. Il coopéra en 1519 à l'élection de l'empereur Charles-Quint avec un zèle qui n'était pas absolument désintéressé, s'il est vrai qu'il vendit son vote jusqu'à cinq fois. Il obtint de Léon X la ferme des indulgences dans ses deux diocèses de Magdebourg et de Mayence. Il était de ces pasteurs moins enclins à paître leurs ouailles qu'à les tondre. Ce trafic religieux, plus impudent et aussi plus imprudent que ses maquignonnages politiques, le mit en conflit avec la Réforme.

Sa vie privée ne justifiait que trop les pamphlets véhéments de Luther qui lui reprochait publiquement son concubinage avec la fille d'un boulanger de Mayence, Magdalena Rüdinger (2). Ces mœurs étaient, il est vrai, très répandues dans le clergé allemand à la veille de la Réforme. Le nonce du pape Morone déplorait que les évêques fussent aussi faibles dans leur résistance contre la doctrine luthérienne qu'ils étaient forts *im Poculieren und Concubinieren*.

Mais si ce prélat libertin et jouisseur était le moins édifiant des hommes d'Église, il fut en revanche un grand protecteur des arts, comparable aux mécènes italiens de la lignée des Médicis, à Laurent le Magnifique ou au pape Léon X dont il rappelait le masque gras et sensuel. Il éclipsait par son faste l'électeur de Saxe (3) Frédéric le Sage et l'empereur Maximilien.

(1) May, *Der Kurfürst, Kardinal und Erzbischof Albrecht II von Mainz und Magdeburg*. Mayence, 1858-1871.

Redlich, *Der Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle*. Mayence, 1900.

Ce livre n'était, dans la pensée de l'auteur, qu'un fragment d'un ouvrage plus étendu sur le mécénat du cardinal qui est malheureusement resté à l'état de projet.

(2) *Wider den Bischof zu Magdeburg Albrecht Cardinal*. 1539.

(3) Gurlitt, *Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen*. Dresde, 1897.

pauvre hère toujours à court d'argent qui, n'ayant pas les moyens de s'immortaliser dans le marbre ou le bronze, avait confié le soin de célébrer son *Triomphe* à une équipe de graveurs sur bois.

Insoucieux des origines et des croyances, le Hohenzollern distribue indifféremment la manne de ses commandes aux artistes de Mayence, de Nuremberg ou de Wittenberg: il patronne des catholiques et des luthériens, voire même des athées comme Hans Sebald Beham que le Magistrat de Nuremberg avait banni pour cause d'impiété. Le fait qu'il était à la fois archevêque de Mayence et archevêque de Magdebourg favorisa singulièrement les échanges artistiques entre l'École saxonne et l'École rhénane.

Albert de Brandebourg ne compte pas parmi les grands bâtisseurs de la Renaissance. En revanche, il combla de commandes les meilleurs sculpteurs de l'époque. Il s'adressa à Peter Vischer, le célèbre fondeur de Nuremberg, qui avait déjà ciselé en 1495 la haute tombe (Hochgrab) de son prédécesseur, l'archevêque Ernest de Saxe, dans la cathédrale de Magdebourg, pour l'exécution du tombeau qu'il s'était préparé dans le chœur de la collégiale de Halle. Dans la cathédrale de Mayence, il fit élever un monument funéraire à l'archevêque Uriel von Gemmingen par le sculpteur mayençais Hans Backofen. Au charmant ornemaniste Peter Flötner, il demande un projet pour la fontaine du marché de Mayence (1).

Les peintres ne sont pas moins favorisés que les sculpteurs. Dürer grava deux fois le portrait du cardinal qu'il avait eu l'occasion de crayonner en 1518 à la Diète d'Augsbourg. Le « petit maître » Hans Sebald Beham, que ses opinions subversives avaient fait chasser de Nuremberg, trouva un asile sûr auprès de ce prélat libéral qui lui commanda les miniatures d'un magnifique Livre d'heures (Bibliothèque d'Aschaffenbourg) et un plateau de table décoré de scènes de la vie du roi David (Louvre). Dans la scène du *Bain de Bethsabée*, qui a les traits de Magdalena Rüdinger, l'artiste a représenté le cardinal accoudé complaisamment à une balustrade et se délectant de ce plaisant spectacle.

Pour la décoration de la Collégiale de Halle, sa création favorite, le cardinal s'adressa surtout à l'atelier des Cranach, établi dans la ville voisine

(1) Dehio, *Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz. Jahrb. d. pr. K.* 1909. — *K. Lange, Peter Flötner.* Berlin. 1897.

de Wittenberg. Depuis 1516 jusqu'à 1530 environ, cet atelier ne cessa de travailler pour lui.

Mais le principal titre de gloire du cardinal mécène est d'avoir été le protecteur de Grünewald. Les noms du cardinal Albert de Brandebourg et de Grünewald sont aussi inséparables que ceux de Cranach et de l'électeur de Saxe Frédéric le Sage. Leurs premières relations doivent remonter environ à 1520. C'est vers cette date que Grünewald s'établit à Mayence et il est probable que, pendant les dix dernières années de sa vie, il fut le « premier peintre » de l'électeur. Sa situation privilégiée est formellement attestée par une inscription qu'on suppose être de la main du peintre Philippe Uffenbach, en marge d'un dessin de Grünewald conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford : « *Disses hat Mathis von Ossenburg des Kurfürste(n) von Mentz Moler gemacht.* Ce dessin a été fait par Mathis d'Ossenburg (Aschaffenbourg), *peintre de l'électeur de Mayence* (1). »

Au reste, les dernières œuvres de Grünewald sont presque toutes des commandes du cardinal, à commencer par les trois grands retables de la cathédrale de Mayence enlevés par les Suédois pendant la guerre de Trente ans. La *Pietà* d'Aschaffenbourg est timbrée de l'écusson du cardinal et le *Saint Érasme* de la Collégiale de Halle, que l'artiste alla sans doute peindre sur place en 1525, est son portrait.

La cour du cardinal autour duquel se groupaient tous les grands artistes de l'Allemagne était un milieu singulièrement favorable pour un peintre. Il est certain que Grünewald, en sa qualité de peintre de l'électeur, se trouva en rapport avec ce que l'Allemagne comptait de plus éminent dans le domaine de l'art : le sculpteur Hans Backofen, le peintre graveur Hans Sebald Beham, Lucas Cranach, sans compter Dürer et Baldung Grien avec qui il avait des relations plus anciennes. Dans l'entourage de ce prélat fastueux et ami des arts, Grünewald avait le privilège d'échapper à la vie étroite et mesquine qui était le lot inévitable des artistes allemands dans les « villes de bourgeoisie » et qui arrachait à Dürer ce soupir : A Venise, je suis un gentilhomme; à Nuremberg un pauvre hère (2).

(1) On voit par là que Huysmans force la note en traitant Grünewald de « peintre cantonal et d'artiste de clocher ». (*Trois Primitifs*, p. 56.)

(2) *Wie wird mich nach der Sonne frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.*

Grünewald eut-il comme Dürer l'occasion de voyager en Italie et aux Pays-Bas ? C'est une question sur laquelle tous les documents restent muets et qui ne peut être résolue que d'une façon conjecturale par l'examen des influences que trahissent ses œuvres.

Sandrart calcule approximativement que Grünewald est mort en 1510. Cette assertion est certainement inexacte. Le *Saint Erasme* de la Pinacothèque de Munich a été peint sûrement après 1514, puisque sur l'aube du saint qui n'est autre qu'Albert de Brandebourg sont brodées les armes de la ville de Mayence dont il ne devint archevêque qu'en 1514. La *Pietà* d'Aschaffenbourg, où les armoiries d'Albert sont surmontées des insignes de la dignité cardinalice, est forcément postérieure à 1518. Le triptyque d'Aschaffenbourg, commandé d'après des documents d'archives en 1517, est daté de 1519. Enfin l'autoportrait d'Erlangen porte la date de 1529.

D'autre part, nous savons que Grünewald était déjà mort en 1531, puisque, dans ses *Elementa Rhetorices* publiés en 1531, Melanchthon parle déjà de l'artiste au passé : *Mathias quasi mediocritatem servabat.* Ainsi le grand artiste serait mort, non pas vers 1510, mais vers 1530, peu de temps après Dürer qui mourut en 1528.

Telles sont les données biographiques que de trop rares documents nous permettent d'ajouter aux renseignements vagues et souvent erronés de Sandrart. En somme, la part des conjectures reste considérable. Nous ne savons avec précision de Mathias Grünewald ni quand il est né, ni quand il est mort : il est seulement probable qu'il est né à Aschaffenbourg vers 1470 et qu'il est mort à Mayence vers 1530. Nous ne pouvons rien dire de ses années d'apprentissage ; car, malgré sa collaboration au retable Heller, l'hypothèse d'un séjour de l'artiste à Nuremberg, dans l'atelier de Dürer, ne repose sur rien. Tout ce que nous entrevoyons, c'est que, sauf un séjour en Haute-Alsace où il travaille de 1508 à 1512 environ à son grand œuvre : le maître-autel de l'abbaye d'Isenheim, sa vie s'écoula dans la région du Main et du Rhin moyen. Après avoir travaillé pour les Dominicains de Francfort, il reparaît vers 1514 dans la région d'Aschaffenbourg, où il reçoit plusieurs commandes. Vers 1520, il se fixe à Mayence où il devint le peintre attitré de l'archevêque Albert de Brandebourg.

La personnalité de Grünewald nous échappe plus encore que la trame

de sa vie. On aimerait pourtant avoir quelque échappée sur sa vie intérieure, qu'on devine aussi riche que celle de Dürer, infiniment plus captivante que celle d'Holbein, le plus impassible et le plus terre à terre de tous les peintres. S'il faut en croire Sandrart, un mariage malheureux aurait assombri son humeur, et il aurait vécu à Mayence solitaire et mélancolique. Cette amertume d'une âme déçue et ulcérée par la vie se trahit dans son œuvre si âpre, si cruelle où nous cherchons vainement la grâce riante d'un « Corrège allemand»; il se complaît à évoquer avec un réalisme implacable les scènes les plus douloureuses de la Passion : il semble avoir été torturé par la hantise de la souffrance et de la mort.

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE GRÜNEWALD PAR LUI-MÊME (1520)
Dessin à la plume repris à l'encre de Chine et rehaussé de blanc
(Erlangen, Bibliothèque de l'Université).

Les événements de l'époque troublée qu'il traversa n'étaient guère de nature à calmer une imagination aussi exaltée, une sensibilité aussi maladive. Tout chancelait en même temps : la foi religieuse et l'ordre social. Il serait intéressant de savoir de quel cœur il accueillit la Réforme. Fut-il de ceux qui se rallièrent, comme Albert Dürer et Lucas Cranach, à la révolte de Luther? Se laissa-t-il séduire par les doctrines des dissidents et des illuminés? On a voulu voir dans un de ses dessins de

Berlin qui rassemble sous un nimbe trois têtes caricaturales une dérision de la sainte Trinité et on en a conclu que Grünewald appartenait à la secte des Antitrinitariens. En réalité, cette tête aux trois visages est la personnification bien connue du diable (1). Mela Escherich veut qu'il ait été affilié à la Loge de Mayence et initié au symbolisme des Francs-Maçons (2). Cette hypothèse semble également dénuée de fondement.

Tout ce qu'on peut dire en l'absence de documents et de confidences de l'artiste, c'est que le caractère de son œuvre et les circonstances de sa vie inclinent à croire qu'il est resté jusqu'au bout fidèle à la foi catholique. Il n'a peint que des tableaux religieux, dont l'orthodoxie n'est pas suspecte, bien qu'il s'éloigne souvent de l'iconographie traditionnelle. La Nativité du retable d'Isenheim prouve qu'il était familier avec la symbolique et la mystique du Moyen Age. A la Pinacothèque de Munich, son tableau de *Saint Maurice et Saint Érasme* se dresse comme une glorification de la liturgie catholique, du culte des saints et des reliques, en face des *Quatre Apôtres* de Dürer, qui sont une profession de foi luthérienne.

D'ailleurs, pour avoir été patronné successivement par les Dominicains de Francfort et les Antonites d'Isenheim, par un chanoine d'Aschaffenbourg et par l'archevêque de Mayence, il faut que son orthodoxie ait paru inattaquable. Il est vrai que le cardinal Albert de Brandebourg ne se faisait pas scrupule d'employer des athées notoires comme H. S. Beham ou des luthériens avérés comme les Cranach qui jusqu'à l'heure de la rupture définitive, collaborèrent à la décoration de la Collégiale de Halle.

La Réforme déchaîna dans l'Allemagne du Sud une épouvantable jacquerie (3). Les paysans se soulevèrent en masse contre le haut clergé et les seigneurs; ils incendièrent les monastères et les burgs. Leur révolte fut noyée dans le sang. Vaincus en 1525 à la bataille de Königshofen, ils se laissèrent massacrer sans résistance, « comme un troupeau d'oies ou de moutons ». Des artistes furent entraînés dans la tourmente : le sculpteur

(1) Didron, *Histoire de Dieu*, p. 521, cite dans l'art français du XVe siècle plusieurs exemples de cette trinité diabolique.

Münzel, *Die Zeichnung Grünewalds : Der Kopf mit den drei Gesichtern*, *Zeits. f. christ. Kunst*, 1912.

(2) Mela Escherich, *Ein Beitrag zu M. Grünewald*, Repert. 1908.

(3) Janssen, *Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgange des Mittelalters*, Trad. fr. : *L'Allemagne à la fin du Moyen Age*, Paris, 1887-1893.

Tilman Riemenschneider, qui était alors bourgmestre de Würzbourg, ayant pris parti pour les manants révoltés contre leur évêque, fut mis en prison et vit sa fortune confisquée. Grünewald fut le témoin de ce soulèvement qui ensanglanta l'Alsace, la Souabe, la Franconie, Aschaffenbourg et Mayence. Il est certain qu'il n'assista pas indifférent à ces atrocités. Peut-être songeait-il en peignant son terrible Crucifié de Tauberbischofsheim, ce Christ des pauvres et des paysans, à l'un de ces Jacques du « Bauernkrieg » torturés pour avoir rêvé un peu plus de justice sociale.

Pouvons-nous au moins nous représenter la physionomie du grand peintre mystérieux dont la vie et la personnalité restent si obscures?

L'iconographie de Grünewald est beaucoup moins riche que celle de Dürer qui ne nous a pas laissé moins de cinq portraits dessinés ou peints par lui-même, grâce auxquels nous pouvons le suivre depuis son enfance jusqu'à son séjour à Venise (1). Néanmoins Sandrart nous a conservé dans sa *Teutsche Akademie* deux portraits de Grünewald, gravés sur cuivre : un portrait de jeunesse et un portrait de vieillesse.

« J'ai joint à la première partie de mon ouvrage, écrit-il, le portrait qu'Albert Dürer a dessiné d'après Grünewald alors qu'ils travaillaient ensemble au retable de Jacob Heller dans l'église des Frères Prêcheurs à Francfort. Mais comme c'est un portrait de jeunesse et que depuis lors un amateur, Philippe-Jacob Stromer, membre du Conseil de la ville libre de Nuremberg, m'a montré dans son célèbre Cabinet un portrait encore plus parfait dudit maître, j'ai tenu à l'ajouter et à le reproduire ici en l'honneur de ce Corrège allemand. »

Dans le premier médaillon, le peintre est représenté de face, la tête coiffée d'une barrette; c'est un jeune homme encore imberbe, mais précocement mûri; ses yeux chagrins, ses lèvres serrées, aux commissures tombantes, décèlent une âme inquiète, familière avec la souffrance.

Le second médaillon représente l'artiste de trois quarts, tenant à la main un pinceau. L'expression de sa physionomie concorde bien avec

(1) Les deux portraits dessinés sont le dessin de 1484 à l'Albertina de Vienne et le dessin à la plume de la bibliothèque d'Erlangen qui le représentent à l'époque de son enfance et de son apprentissage. Les trois portraits peints sont le portrait de 1493 (anc. Coll. Goldschmidt, Paris), le portrait de 1498 (Madrid) et le portrait idéalisé de 1506 (Munich). Cf. RIAT, *Les Portraits de Dürer par lui-même* (*Gaz. des B.-A.*, août 1909).

l'image que suggère la biographie de Sandrart. C'est une tête amaigrie de vieillard usé et déçu par la vie, au large front découvert et plissé de rides, au nez mince, à la barbe rare: les yeux qui louchent ont un regard triste et mélancolique.

Les modèles des deux gravures : le dessin que Dürer aurait exécuté vers 1509 à l'époque du retable Heller et le portrait de la collection Stromer, ont disparu. Mais le prototype de ces deux effigies se retrouve dans l'œuvre même de Grünewald. Le premier médaillon de Sandrart ressemble d'une façon frappante au saint Sébastien du retable d'Isenheim : c'est le même masque robuste et un peu vulgaire avec un pli d'amertume au coin des lèvres. Quant au deuxième médaillon, il dérive d'un dessin très retouché et assez suspect de la bibliothèque d'Erlangen, qui porte le monogramme de Grünewald et la date de 1529. Une copie de ce dessin, provenant de la collection Habich, se trouve à la Galerie de Cassel. Le portrait que Sandrart vit à Nuremberg dans le Cabinet Stromer était évidemment identique à ce dessin (1).

La tête de saint Paul Ermite du retable d'Isenheim et celle du patrice romain du tableau de Fribourg présentent de curieuses analogies avec le dessin d'Erlangen. Mais il est impossible, pour des raisons de date, d'y voir des portraits de Grünewald par lui-même. En 1511, date probable du tableau des Ermites, Grünewald n'avait pas plus de quarante ans : dans l'hypothèse de Schmid il en aurait même eu moins de trente. En 1519, date du volet de Fribourg, il n'avait certainement pas cinquante ans. Or le saint Paul d'Isenheim et le patrice de Fribourg sont des vieillards.

En résumé, nous possédons vraisemblablement deux portraits de Grünewald qui nous permettent de l'évoquer à deux époques différentes de sa vie. Le saint Sébastien d'Isenheim et le premier médaillon de Sandrart, gravé soi-disant d'après un dessin de Dürer, nous représentent le peintre vers 1510 en pleine maturité. Le dessin d'Erlangen et le second médaillon de Sandrart fixent les traits du maître vers 1530 à la veille de sa mort.

(1) EISENMANN, *Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich's zu Kassel*.

CHAPITRE II

LE SENTIMENT RELIGIEUX EN ALLEMAGNE A LA FIN DU MOYEN AGE

I. Sources de l'art du XV^e^ siècle. — L'influence des ordres mendiants et notamment des Dominicains. — Trois grands livres dominicains : le *Livre de la Sagesse éternelle* de Suso, le *Speculum humanæ Salvationis* de Ludolphe de Saxe, la *Légende dorée* de Jacques de Varazze.

II. Caractères de l'art du XV^e^ siècle. — a) *La tendresse mystique*. — Progrès de la mariolatrie. — Le thème de la Vierge au buisson de roses. — La dévotion du Rosaire et de l'Immaculée Conception. — b) *Le pathétique*. — La Passion devient le thème essentiel de l'art chrétien. — c) *Le macabre*. — L'obsession de la mort, provoquée par de terribles épidémies de peste, suscite une iconographie de la peur. — Thèmes propitiatoires : la Vierge de Miséricorde, les Quatorze Intercesseurs, les saints antipesteux. — Thèmes macabres : le Dit des trois morts et des trois vifs, la Danse macabre, le portrait macabre.

Si forte que soit la personnalité d'un homme de génie, elle est néanmoins « déterminée » dans une certaine mesure par la sensibilité de sa race et de son époque, de même que sa technique, si neuve qu'elle paraisse, se rattache par des liens plus ou moins visibles à celle de ses précurseurs. Isoler un artiste de son milieu moral et artistique c'est s'interdire à l'avance de discerner et d'évaluer son apport personnel. Car certains traits qui semblent au premier abord des particularités individuelles se révèlent souvent à l'examen comme des phénomènes communs à toute une époque. Aussi, avant d'aborder directement l'étude des œuvres de Grünewald, convient-il d'analyser l'atmosphère spirituelle de son temps et la tradition artistique dont il procède.

Le tableau que M. Male a tracé de l'art français de la fin du Moyen Age est, dans ses grandes lignes, valable également pour l'Allemagne du XV^e^ siècle (1). La civilisation de Moyen Age a été en effet essentiellement

(1) Male, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1908.

internationale. L'unité de foi créait l'unité de civilisation. L'expansion des Ordres religieux qui essaimaient dans toute la chrétienté sans tenir compte des « marches » factices et flottantes qui séparaient les États en formation, les habitudes nomades des artistes itinérants qui se transportaient au gré des circonstances d'une cour à l'autre et de chantier en chantier, l'influence du théâtre des Mystères, partout identique, devaient fatalement unifier la littérature et l'art.

Les mêmes causes qui ont produit en France au XV^e^ siècle la transformation profonde de l'art chrétien ont également agi en Allemagne. L'art majestueux du XIII^e^ siècle incline vers la tendresse, le pathétique, l'horreur macabre. Cette évolution s'explique en grande partie par le mysticisme des Ordres mendiants et l'obsession de la mort qui s'empara de toutes les âmes à la suite des grandes pestes.

I — SOURCES DE L'ART DU XV^e^ SIÈCLE

L'influence des Ordres mendiants, appuyés sur les Confréries, est la cause principale de la transformation du sentiment religieux et par suite de l'art chrétien à la fin du Moyen Age (1). « Les Franciscains et les Dominicains, en parlant sans cesse à la sensibilité, finirent par transformer le tempérament chrétien (2). »

La littérature franciscaine a agi surtout sur l'art italien. Nous nous bornerons à rappeler l'influence des *Fioretti* de saint François d'Assise et celle plus considérable encore des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* faussement attribuées à saint Bonaventure (3).

Au point de vue de l'histoire artistique de l'Allemagne, le rôle des Dominicains apparaît beaucoup plus considérable.

C'est dans les couvents de l'Ordre des Dominicains ou Frères Prêcheurs où avait déjà fleuri l'intellectualisme scolastique de saint Thomas d'Aquin que le mysticisme trouva le plus fervent accueil. Les trois grands Mystiques allemands du XIV^e^ siècle : maître Eckart, Johann Tauler et Heinrich Suso, étaient des moines dominicains. Cet Ordre, alors à l'apogée de sa puissance,

(1) Gillet, *Histoire artistique des Ordres mendiants*. Paris, 1912.

(2) Male, *op. cit.*

(3) Male, *L'Iconographie française et l'Art italien* (*Revue de l'Art ancien et moderne*. 1920).

était le plus savant des Ordres mendiants. On ne saurait exagérer son influence sur le sentiment religieux et l'art de la fin du Moyen Age. Il y a eu à cette époque un *art dominicain* aussi caractérisé que l'*art cistercien* du XII[e] siècle ou l'*art jésuite* du XVII[e].

Or, le pays d'élection du mysticisme dominicain (1) était la région rhénane. Après avoir étudié à Cologne, maître Eckart (1260-1327) prêcha à Strasbourg où l'Ordre possédait un couvent d'hommes et plusieurs couvents de femmes. C'est également à Strasbourg que naquit et mourut le célèbre prédicateur Johann Tauler (1300-1361). Quant à Heinrich Seuse ou Suso (1295-1366), il est né probablement à Constance (2) et en tout cas sa vie s'écoula presque tout entière au couvent des Dominicains de Constance (Insel-Kloster) où il fut successivement novice, lecteur et prieur.

Ainsi le mysticisme allemand nous apparaît localisé dans les grands centres de l'Allemagne rhénane, tout le long de la légendaire rue des Prêtres (Pfaffengasse), depuis Constance et Strasbourg jusqu'à Cologne.

Par son caractère sentimental, le mysticisme, cette « scolastique du cœur », a toujours eu une prise particulièrement forte sur les imaginations féminines. Aussi est-ce dans les couvents de femmes que les Dominicains, auxquels le pape Clément IV avait confié la *cura monialium*, recrutaient le plus d'adeptes. Les foyers les plus ardents de mysticisme étaient le couvent de Töss, près de Winterthur, où vivait la disciple préférée de Suso, Elsbeth Stagel (3), Katharinenthal qui dépendait de Constance, Klingenthal à Bâle, Adelhausen près de Fribourg-en-Brisgau (4) et surtout le couvent d'Unterlinden à Colmar (Saint-Jean-sous-les-Tilleuls) dont l'église, transformée en musée, abrite aujourd'hui le chef-d'œuvre de Grünewald. La règle du couvent, dont le manuscrit est conservé à la bibliothèque de l'Université de Bâle, et le journal de la prieure Catherine de Guebwiller (*Vita sororum de sub Tilia*), déposé à la bibliothèque de

(1) PREGER, *Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter*. Leipzig. 1874-1893. — DELACROIX, *Essai sur le Mysticisme spéculatif en Allemagne au XIV[e] siècle*. Paris. 1899; *Études d'Histoire et de Psychologie du Mysticisme*. 1908.

(2) Sur une gravure d'Ulm de 1470, on lit : *Hainrich Sus ze Costentz geborn am Bodmersee* (Lac de Constance). Constance et non Coblentz, comme l'écrit par méprise GILLET, *op. cit.*, p. 246.

(3) Elsbeth STAGEL écrivit la *Biographie de Suso* et les *Vies des nonnes de Töss*. Cf. SCHILLER, *Das mystische Leben der Ordensschwestern zu Töss*. 1903.

(4) KREBS, *Die Mystik in Adelhausen* (*Festgabe* offerte à H. FINCKE, Münster, 1904).

Colmar, nous révèlent mille détails précieux sur la vie intérieure de ces moniales qui empruntaient aux tilleuls de leur monastère le nom charmant de *Subtiliennes* (1).

Nous n'avons pas à nous occuper ici du côté spéculatif du mysticisme. D'ailleurs, sauf peut-être dans les écrits de maître Eckart, il n'a jamais pris la forme d'un système cohérent. Il fait surtout appel au cœur et à l'imagination et c'est par là qu'il agit sur l'art.

De tous les Mystiques du XIV^e^ siècle, le plus attachant à cet égard est H. Suso (2). C'était, comme saint François d'Assise, une nature d'artiste et de poète. Il ne se contente pas de visions nuageuses; il évoque toujours sous une forme plastique l'objet de ses visions ou de ses méditations. Il connaît les détails de la technique des peintres et en parle volontiers. Il décrit la Madone, les chœurs des anges avec tant de grâce qu'on gagerait qu'il a vu des tableaux de Primitifs colonais ou siennois.

Ce qui le caractérise, c'est la forme poétique et sentimentale de sa mystique. On a dit avec raison qu'il était un chanteur d'amour sacré, un *Minnesänger religieux* (3). Il s'était baptisé lui-même le *Serviteur de la Sagesse éternelle*. Il fait la cour à sa divine maîtresse comme un chevalier à sa dame. Il lui donne les noms les plus caressants et les plus câlins de l'amour terrestre : *Herzenstraut*, *Herzens Kaiserin*, *des Herzens Sommerwonne*. Il se croit fiancé avec elle comme saint François d'Assise avec la Pauvreté. Il lui demande un « chapeau de fleurs » comme font les jouvenceaux en Souabe lorsqu'ils courtisent leur mie; et de même qu'au premier mai les amoureux villageois plantent un mai devant la porte de leur fiancée, Suso plante en l'honneur de sa bien-aimée un *mai spirituel* : la croix sur laquelle Jésus a souffert, « plus fleurissante de toutes grâces que n'importe quel mai terrestre le fut jamais ».

C'est cette mysticité sentimentale et chevaleresque qui ravissait les filles spirituelles de Suso et qui fit l'extraordinaire fortune de son *Livre de*

(1) La *Règle mystique du couvent d'Unterlinden* a été traduite et annotée par V. Henry. Mulhouse, 1906. — Le *Journal de Catherine de Gueblwiller* a été publié par Pelz. *Bibliotheca ascetica*.

(2) Denifle. *Die Schriften des seligen Heinrich Seuse*. Munich, 1876. — Bihlmeyer. *Heinrich Seuse. Deutsche Schriften*. Stuttgart, 1907. — Trad. française des *Œuvres de Suso*, par Cartier. 3^e^ éd. Paris, 1878.

(3) *Ein geistlicher Minnesänger*.

la Sagesse éternelle (*Büchlein der ewigen Weisheit*) composé vers 1327, le plus populaire de tous les livres d'édification allemands au XIV^e^ et au XV^e^ siècle. Il en fit une traduction latine qu'il intitula *Horologium Sapientiæ* (1), parce qu'il compare son ouvrage à une horloge astronomique dont les coups éveillent dans l'âme des échos célestes. C'est, écrit Denifle, « le plus beau fruit de la mystique allemande ».

On a attribué à Suso un autre livre dont l'influence sur la pensée et l'art du Moyen Age a été encore plus considérable : le *Speculum humanæ Salvationis* ou Miroir du Salut. En réalité cette Bible du symbolisme n'a rien à voir avec Suso. M. Perdrizet a démontré par une chaîne serrée d'arguments que ce livre célèbre avait été écrit dans la première moitié du XIV^e^ siècle par Ludolphe de Saxe, prieur du couvent des Dominicains de Strasbourg (2).

Le *Speculum* contient une philosophie de l'histoire à la fois simpliste et profonde dont la symétrie a enchanté le Moyen Age. L'Incarnation du Sauveur divise l'histoire du monde en deux parties, la première n'étant que la préparation de la seconde. Tous les faits qui sont relatés dans l'Ancien Testament et même dans l'histoire profane sont des *types* ou *figures* d'événements qui ne prennent tout leur sens que dans le Nouveau Testament. Il semble qu'avant la venue du Christ l'histoire n'ait été que tatonnements, pressentiments et que l'humanité ait vécu des siècles d'attente jusqu'à l'heure de l'accomplissement.

Le symbolisme figuratif du *Speculum* eut un succès prodigieux. Ce livre qui se trouvait dans toutes les bibliothèques monastiques fut traduit dans toutes les langues. Jean Miélot, chanoine du chapitre de Lille et secrétaire du duc de Bourgogne Philippe le Bon, en donna en 1448 une savoureuse translation en français, intitulée le *Miroir de la Salvation humaine*. Une version allemande sous le titre de *Spiegel der menschlichen Behaltnisse* fut imprimée à Bâle en 1476.

Les illustrations du *Speculum* servirent de thème à d'innombrables œuvres d'art, peintures, vitraux, tapisseries. Les vitraux théologiques de

(1) L'*Horologium Sapientiæ* a été traduit en français sous le titre d'*Horloge de Sapience* par frère JEAN, de l'ordre de saint François. La Bibliothèque Nationale en possède un exemplaire exécuté pour Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse : *Français. 455.*

(2) LUTZ et PERDRIZET. *Le Speculum humanæ Salvationis*. Mulhouse, 1907. — PERDRIZET. *La Vierge de Miséricorde*, chap. VI.

Saint-Denis, de Chartres, de Bourges, de Saint-Étienne de Mulhouse, les tapisseries de La Chaise-Dieu en Auvergne, les fresques du cloître de Brixen dans le Tyrol, le retable de Bâle de Conrad Witz et le retable de Saint-Pierre de Louvain de Dirck Bouts n'ont pas d'autre source. A la liste des œuvres inspirées par le symbolisme du *Speculum*, il faut ajouter le retable d'Isenheim de Grünewald.

Si considérable qu'ait été l'influence artistique du *Speculum*, on voit par ces exemples qu'elle est limitée aux pays du nord : France, Pays-Bas, Allemagne. L'Italie est restée à l'écart.

Il est au contraire un troisième livre dominicain, antérieur au *Speculum* et au *Livre de la Sagesse éternelle*, qui a rayonné à travers toute l'Europe : c'est la *Légende dorée* ou plus exactement la *Légende d'or* (*Legenda aurea*), compilée au XIII^e^ siècle par l'archevêque de Gênes Jacques de Varazze (Jacobus a Voragine)(1). Ce livre d'or des saints qui a le charme ingénu des vies de Plutarque et des contes de Perrault fut un des livres de chevet de la chrétienté. C'est à cette source que puise Grünewald pour illustrer la légende de saint Antoine.

En somme, le *Livre de la Sagesse éternelle* d'Henri Suso, le *Miroir du Salut* de Ludolphe de Saxe, la *Légende dorée* de Jacques de Varazze, telles sont les trois grandes Bibles dominicaines qui ont probablement exercé l'emprise la plus forte sur l'esprit des artistes allemands de la fin du Moyen Age et notamment sur Grünewald.

Faut-il attribuer la même importance à l'influence du théâtre des Mystères déjà signalée vers le milieu du siècle dernier par Springer et si bien mise en lumière par M. Mâle dans son bel ouvrage sur *L'Art religieux de la fin du Moyen Age* (2) ? On peut être sûr, affirme le savant iconographe, que toutes les scènes nouvelles qui apparaissent à cette époque dans l'art plastique « ont été jouées avant d'être peintes ». La plupart des artistes se contentent de reproduire ce qu'ils ont vu sur la scène. Non seulement les Mystères proposent à l'art des agencements nouveaux, des

(1) *Legenda aurea*, éd. Graesse, 1890. Trad. franç. par Teodor de Wyzewa. Paris, 1902.

(2) En dehors de l'ouvrage fondamental de M. Mâle et de son article sur *Le Renouvellement de l'art par les Mystères* (*Gaz. B.-A.*, 1906), on peut consulter sur ce sujet les travaux suivants : Meyer, *Nachrichten in der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 1903 ; — Tscheuschner, *Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen*, Repert. 1904 et 1905 ; — Cohen, *Le Décor et la mise en scène des Mystères*, 1905.

attitudes, des costumes, des décors: mais ils en renouvellent l'esprit, en remplaçant le symbole par la réalité.

Il n'est pas niable que les Mystères de la Passion ont contribué au renouvellement de l'art chrétien à la fin du Moyen Age. Toutefois il ne faut pas exagérer leur influence. Les peintres ont pu y puiser des idées de décor, de costume. Mais beaucoup de détails que M. Mâle explique par le théâtre de la Passion dérivent de l'art italien ou même de l'art monastique byzantin (1). Au surplus, il ne faut pas croire que les artistes aient toujours copié la mise en scène des Mystères : il y a certainement bien des cas où le phénomène inverse s'est produit et où ce sont les régisseurs qui se sont inspirés des peintres.

II — CARACTÈRES DE L'ART DU XV^{e} SIÈCLE

a) La tendresse. — Sous l'influence du mysticisme des Ordres mendiants, un art nouveau se développe qui a pour premier caractère distinctif la tendresse.

L'art est généralement en retard sur le sentiment religieux (2). Ainsi les fresques idéologiques de la Chapelle des Espagnols à Florence, qui sont l'apothéose de la scolastique, sont sensiblement postérieures à la *Somme* de saint Thomas d'Aquin. Il en est de même de la mystique. Saint François d'Assise a vécu au XIII^{e} siècle et ce n'est guère qu'au XIV^{e} siècle que l'art italien commence à s'attendrir. En Allemagne c'est seulement trente ou quarante ans après la mort de Suso que la peinture se teinte de mysticisme.

On a contesté la réalité d'une influence du mysticisme sur l'art. Firmenich-Richartz prétend que si les Madones des Primitifs nous paraissent spiritualisées, presque immatérielles, ce n'est pas que les peintres fussent pénétrés de l'idéal mystique, mais tout simplement parce qu'ils ignoraient les premiers éléments de l'anatomie. Cette boutade fait trop bon marché des faits. Ignorance de l'anatomie, soit, mais en même temps « stylisation » très consciente et très voulue. En réalité, de même que le monachisme a imprimé

(1) C'est d'ailleurs le point de vue auquel se rallie M. Mâle lui-même dans une toute récente étude sur *L'Iconographie française et l'Art italien* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1920). Il explique le renouvellement de l'iconographie par un mélange de « pathétique oriental » et de « sensibilité franciscaine ».

(2) Bédier, *L'Art religieux du Moyen Age. Idées modernes.* 1909.

à certaines périodes de l'art byzantin un caractère ascétique et hiératique, il est incontestable que le mysticisme d'Occident a renouvelé à la fois la typologie et l'iconographie, les formes et les thèmes de la peinture (1).

Pour les Primitifs de l'École de Cologne comme pour Suso, l'idéal de perfection est de spiritualiser le corps afin de laisser transparaître l'âme. « Plus le corps fleurit, plus l'âme se dessèche, plus le corps se dessèche, plus l'âme se fortifie. » De là ces Vierges fluettes, au front « bombé d'innocence », aux épaules tombantes, aussi dépourvues de poitrine et de hanches que les petites âmes asexuées qui s'échappent de la bouche des mourants. Pendant tout le XV^e^ siècle ce « canon » ne variera pas. Les jouvenceaux et les vierges, sages ou folles, de Schongauer sont également caractérisés par leur taille mince, leurs mains effilées, leurs pieds longs et pointus, leur maigreur élégante. Ce n'est qu'au XVI^e^ siècle que la figure humaine prend du corps et qu'un art plus sensuel proclame la « réhabilitation de la chair ».

L'influence du mysticisme sur les thèmes de la peinture n'est pas moins évidente. Le mysticisme chevaleresque est étroitement lié au culte de la Vierge (2). Tous les peintres de Cologne fleurissent à l'envi la Madone (3). C'est dans la littérature mystique qu'il faut chercher l'origine de ce motif gracieux de la *Vierge au buisson de roses* (*Madonna im Rosenhag*) qui a été pendant tout le XV^e^ siècle l'un des thèmes favoris de la peinture rhénane. Le minuscule *Verger du Paradis* du Musée historique de Francfort, la grande *Vierge aux fraisiers* de Soleure, les *Madones au buisson de roses* de Stefan Lochner à Cologne et de Martin Schongauer à Colmar sont purement et simplement des illustrations de visions mystiques. « O Vierge qui t'appuies sur les fleurs, dit une hymne de Mayence du XIV^e^ siècle, par toi tout fleurit. Tu joues avec ton fils, les mains pleines de roses. » Sainte Gertrude d'Eisleben voit la Vierge et l'Enfant entourés d'anges, dans un beau jardin « plein de roses sans épines, de lis blancs comme la neige et de violettes odorantes » (4). Suso nous dépeint dans le

(1) Pelitzer. *Deutsche Mystik und deutsche Kunst*. 1899. — Hintze. *Der Einfluss der Mystike auf die ältere Kölner Malerschule*. Breslau, 1901.

(2) St. Beissel. *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*. Fribourg, 1909.

(3) La Vierge à la fleur de pois attribuée à Maître Wilhelm (musée de Cologne). La Vierge à la violette de Stefan Lochner (musée archiépiscopal de Cologne).

(4) Cité par Male, *op. cit.*

Livre de la Sagesse eternelle la Mère de Dieu sous les traits d'une Vierge tendre, rose et fleurie, douce reine du royaume céleste (*die zarte, geblümte, rosige Magd, die süsse Königin des himmlischen Landes*). La Madone du Retable d'Isenheim de Grünewald est la fleur la plus épanouie de cette roseraie mystique.

En même temps que le thème de la Vierge au buisson de roses, le mysticisme des cloîtres fait éclore le thème à la fois tendre et sensuel de la *Vierge aux gouttes de lait*. Un délicieux tableau du Musée de Cologne, attribué au *Maître de la vie de Marie*, nous montre saint Bernard en adoration devant la Madone qui de son sein pressé fait jaillir quelques gouttes de lait sur le visage extasié de son « chevalier ». Le même trait se retrouve dans l'autobiographie de Suso. Il nous raconte qu'une nuit, la Vierge lui apparut et étancha sa soif mystique. « Jadis, lui dit-elle, j'ai allaité saint Chrysostome enfant, je l'ai pressé dans mes bras, je lui ai permis de se suspendre à mon sein, de goûter mon lait virginal. Je t'ai fait la même grâce cette nuit. »

LA MADONE A LA VIOLETTE

Par Stephan Lochner (Cologne, Musée archiepiscopal).

A la fin du XV^e^ siècle, le culte marial s'enrichit de deux dévotions qui devinrent en peu de temps extrêmement populaires : la *dévotion du Rosaire* et de l'*Immaculée Conception*. Inventée vers 1470 par le Dominicain breton Alain de la Roche, la dévotion du Rosaire fut lancée par les Frères Prêcheurs. La première des Confréries du Rosaire fondée à Cologne recruta bientôt des milliers d'adhérents. L'église Saint-André à Cologne possède un triptyque, attribué au *Maître de Saint-Séverin*, qui commémore la fondation de la Confrérie colonaise et représente la Vierge du rosaire avec le manteau protecteur des Vierges de Miséricorde. Parmi les œuvres innombrables qui s'inspirèrent de la dévotion nouvelle, on peut citer les deux Rosaires de Veit Stoss au Musée Germanique et à l'église Saint-Laurent de Nuremberg, la *Fête du Rosaire* commandée en 1506 à Dürer par la colonie allemande de Venise et enfin la *Madone de Stuppach* de Grünewald, qui est à la fois une Sainte Marie aux Neiges et une Vierge du Rosaire (1).

Si c'est grâce aux Dominicains que se propage la dévotion du Rosaire, c'est à leur corps défendant que prévalut le dogme de l'Immaculée Conception de la Vierge. Ils se crurent obligés de défendre la théorie « maculiste » de saint Thomas d'Aquin, d'après laquelle la Vierge Marie aurait été conçue en péché originel. L'ordre rival des Franciscains prit le contrepied de cette thèse et soutint que la Vierge avait été conçue sans péché. Le pape Sixte IV leur donna raison : il fit composer dès 1476 un office de l'Immaculée Conception : en 1483, il lui consacra la chapelle Sixtine. A partir du XVI^e^ siècle les représentations de l'*Immaculata* se multiplièrent (2). Nous verrons que la Vierge au Concert d'anges que Grünewald a représentée sur un des volets du retable d'Isenheim doit être interprétée comme un symbole de l'Immaculée Conception.

Ainsi pendant tout le XV^e^ siècle, la sentimentalité chevaleresque qui caractérise le mysticisme de Suso pénètre la mariolâtrie. Mais elle tend à se vulgariser sous l'influence grandissante de la bourgeoisie. Le réalisme bourgeois triomphe de la mysticité des cloîtres. L'Arbre généalogique de Jessé devient sous la forme de la Parenté de la Vierge (*Heilige*

(1) Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, chap. V. — Gillet, *Histoire artistique des Ordres mendiants*, p. 213.

(2) Pauwels, *Les Franciscains et l'Immaculée Conception*. Malines, 1904. — G. Graus, *Conceptio Immaculata in alten Darstellungen. Kirchenschmuck*. Graz.

Sippe) (1) un portrait de famille. Dans le cycle de la *Vie de Marie* gravé par Dürer, la Vierge fleurie de Suso n'est plus qu'une accorte matrone de Nuremberg; le jardin secret du Cantique des Cantiques est remplacé prosaïquement par une chambre d'accouchée.

b) Le Pathétique. — Les scènes de tendresse et d'intimité ne sont qu'un aspect de l'art du XV^e^ siècle. Il se hausse au pathétique et se complaît dans la douleur. Les Passions des Martyrs et du Christ (*Passionsbilder*) tiennent encore plus de place dans l'art de cette époque que les idylles mystiques ou bourgeoises de la Vierge au buisson de roses et de la Parenté de la Vierge (*Rosenhag- und Sippenbilder*).

Comment expliquer cette dualité d'inspiration? Le sentimentalisme mignard et le pathétique brutal semblent s'exclure. Mais cette contradiction n'est qu'apparente. Les psychiatres ont dénoncé depuis longtemps l'alliance fréquente du mysticisme et de la cruauté qui procèdent l'un et l'autre d'une perversion morbide de la sensualité. Ces deux tendances peuvent se développer simultanément dans un même individu ou une même génération : elles s'expliquent par l'ardeur d'un tempérament déséquilibré auquel les sensations moyennes ne suffisent pas et qui se précipite dans les extrêmes.

Le réalisme cruel des scènes de la Passion jaillit de la même source que la tendre dévotion à la Vierge. Des jardins du Paradis où la Vierge tient sa cour d'amour, l'imagination des mystiques se transporte sur le Calvaire. Ils recommandent à leurs pénitentes de se représenter intérieurement la Passion du Christ, étape par étape, depuis la condamnation jusqu'à l'exécution, depuis le prétoire jusqu'au Golgotha. Suso transforme le cloître de son couvent de Constance en *Via dolorosa:* une lourde croix sur l'épaule, il revit en pensée chaque station du Calvaire, en sorte qu'on peut faire remonter jusqu'à lui la première idée du *Chemin de croix* (*Via crucis*) qui n'apparaît cependant qu'au XV^e^ siècle (2).

L'imagination des mystiques se complaît à détailler avec une précision hallucinante les souffrances du Sauveur. Le pseudo-Bonaventure sait per-

(1) Schaumkell, *Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters.* Fribourg, 1893.

(2) Thurston. *Histoire du Chemin de la Croix.* trad. franç., 1907. — Kneller. *Geschichte der Kreuzwegandacht.* Fribourg, 1908.

tinemment que le corps du Christ était moucheté de cinq mille quatre cent soixante-quinze plaies et que sa couronne se hérissait de mille épines. Tauler fait également le compte des coups de la flagellation : il voit le Christ attaché à la colonne si brutalement que le sang jaillit de la pointe de ses ongles. Des nonnes hallucinées décrivent toutes les horreurs de la crucifixion avec la minutie de témoins. Agnès de Blozenheim entend les coups des marteaux qui clouaient Jésus sur la croix. Angèle de Foligno voit les clous « très gros, carrés et mal battus, aux arêtes rugueuses » qui déchirent les mains et les pieds du Sauveur (1). Dans les *Révélations* de sainte Brigitte de Suède (1302-1373), la Vierge dépeint elle-même son fils sur la croix : « Il était couronné d'épines; ses yeux, ses oreilles et sa barbe ruisselaient de sang... Ses mâchoires étaient distendues, sa bouche ouverte, sa langue sanguinolente. Le ventre ramené en arrière touchait le dos, comme s'il n'avait plus d'intestins (2). »

L'art s'efforce de réaliser ces affreuses visions. Le couvent des Dominicaines mystiques d'Unterlinden à Colmar possédait un petit crucifix en bois peint où le Christ était représenté les chairs en lambeaux, les cheveux gluants de sueur et de sang, les os saillants sous la peau. La légende raconte qu'une humble sœur converse, la sœur Agnès, ne pouvait se résoudre à le regarder, si vive était sa compassion des souffrances que le Christ avait endurées et elle baissait son voile toutes les fois qu'elle passait devant lui. Le Provincial, au cours d'une visite, blâma sa faiblesse et lui ordonna de s'agenouiller, le voile levé, devant le Crucifix. Elle obéit, un cri s'échappa de ses lèvres et elle retomba morte (3).

La terrifiante *Crucifixion* que Grünewald peignit pour l'abbaye voisine d'Isenheim et qui, par un singulier hasard, se trouve aujourd'hui dans l'église de l'ancien couvent d'Unterlinden est d'un réalisme encore plus effroyable : car le corps flagellé du Christ, moucheté d'écorchures, hérissé d'échardes, pourrit sur la croix.

A côté de la Crucifixion apparaissent d'autres thèmes pathétiques qui caractérisent la sensibilité de la fin du Moyen Age : *Chemins de croix* ou

(1) Gillet, *op. cit.*, p. 112.

(2) Une édition des *Révélations de sainte Brigitte* parut en 1502 à Nuremberg chez l'imprimeur Koberger. D'après Bock, Grünewald aurait illustré cette édition de gravures sur bois.

(3) Paul Acker, *Une Ville alsacienne*, Colmar, 1911.

Sept Chutes du Christ (*Sieben Fälle Christi*) dont les stations sculptées par Adam Krafft en 1506 jalonnaient à Nuremberg la route du cimetière Saint-Jean; *Saints Sépulcres* dont le plus ancien est celui de l'église Saint-Gilles de Nuremberg (1446) (1). Enfin, de même que la Compassion de la Vierge aux Sept Douleurs se résume dans le groupe émouvant de la *Vierge de Pitié* (*Schmerzensmutter*), tenant sur ses genoux le cadavre de son fils, la Passion du Christ se concentre tout entière dans la figure de l'*Homme de douleurs* (*Christus als Schmerzensmann*), tout sanglant et couronné d'épines, poignante incarnation de la souffrance.

c) Le macabre. — A la sentimentalité tendre des *Madones au buisson de roses*, au pathétique brutal des *Crucifixions*, il faut ajouter, pour définir la sensibilité morbide du XV^e^ siècle, la hantise de la mort qui s'exprime dans les *Danses macabres*.

La peur de la mort, mère des religions, est de tous les temps. Mais d'habitude l'homme s'évertue par mille stratagèmes à esquiver cette pensée importune et, à force de « remuement », de « divertissements », il réussit à l'écarter. Le XV^e^ siècle au contraire semble en avoir eu la constante obsession. L'art et la littérature de cette époque célèbrent à l'envi le triomphe de la Mort. Jamais la redoutable échéance ne parut plus inévitable et plus proche. Des épidémies périodiques : feu saint Antoine, mal des ardents, peste noire, qui en quelques jours décimaient la population des couvents, des villes et des provinces, détraquaient les nerfs et affolaient les imaginations. A propos de la peste noire de 1348 qui causa en Europe environ 25 millions de décès, Froissart écrit ces mots terribles dans leur brièveté : « Bien la tierce part du monde mourut. » En présence de ces hécatombes l'humanité tout entière était prise de panique (2).

Le plus grand poète de ce temps, François Villon, a maintes fois exprimé dans des vers inoubliables de son *Grand Testament* cette angoisse de la mort toujours aux aguets qui n'épargne personne et transforme en

(1) Louis Réau. *Peter Vischer et la sculpture franconienne*. Paris, 1909.

(2) Hecker-Hirsch, *Die grossen Volkskrankheiten des Mittelalters*. Berlin, 1865. — Perdrizet. *La Vierge de Miséricorde*, p. 137.

pourriture immonde les corps « souefs et tendrement nourris » de ceux qui furent « seigneurs et dames ».

Mon père est mort, Dieu en ayt l'âme.
Quant est du corps, il gyst soubs lame.
J'entends que ma mère mourra
Et le sçait bien la pauvre femme,
Et le filz pas ne demourra.

Je congnoys que pauvres et riches,
Sages et folz, prestres et lais,
Noble et vilain, larges et chiches,
Petits et grans et beaulx et laids,
Dames à rebrassez colletz
De quelconque condicion
Portant attours et bourreletz,
Mort saisit sans exception.

Et mourut Paris et Hélène,
Quiconque meurt meurt à douleur
Celui qui perd vent et alaine,
Son fiel se crève sur son cœur
Puys sue Dieu scait quelle sueur!
Et n'est qui de ses maulx l'allège,
Car enfans n'a frère ni sœur
Qui lors voulsist estre son pleige.

La mort le faict frémir, pallir,
Le nez courber, les veines tendre,
Le col enfler, la chair mollir
Joinctes et nerfs croistre et estendre.
Corps féminin qui tant es tendre
Polly, souef, si précieulx,
Te faudra-t-il ces maulx attendre?
Oui, ou tout vif aller es cieulx.

Le sentiment si éloquemment traduit par Villon pénètre la religion et l'art de ce temps. L'obsession de la peste a contribué au moins autant que le mysticisme des Ordres mendiants et le théâtre des Mystères à ce renouvellement de la dévotion et de l'iconographie qu'on constate à partir du milieu du XIV^e^ siècle. On voit apparaître à cette époque un *art de la peste*, qui mériterait une étude spéciale. L'historien qui se placerait

à ce point de vue éclaircrait d'un jour inattendu les ténèbres de la fin du Moyen Age.

Heitz et Schreiber ont recueilli et publié les xylographies et gravures du XV^e^ siècle relatives à la peste, mais ce n'est qu'une infime partie des documents de tout ordre qui devraient entrer dans ce Corpus (1). A ces *Pestblätter* il faudrait joindre des monuments d'architecture et des statues (*Pestsäulen*, *Pestbilder*), des retables votifs (*Pestaltäre*), des fresques, des bannières, etc..., qui commémorent une épidémie (2). On serait étonné du nombre prodigieux d'œuvres d'art qui doivent leur origine à la peste et ne prennent tout leur sens que par elle. La peste de Florence de 1348 n'a-t-elle pas suscité à elle seule le *Décaméron* de Boccace, le tabernacle d'Andrea Orcagna à Or San Michele, les fresques de la Chapelle des Espagnols? En fauchant des moissons de vies humaines, chaque épidémie a fait lever une moisson d'œuvres d'art.

Dans cette nouvelle *iconographie de la peur*, on peut distinguer deux sortes de thèmes, thèmes propitiatoires comme les images de la Vierge de Miséricorde, des Quatorze Intercesseurs, des saints qui sont censés protéger contre la peste et la « male mort », et thèmes macabres proprement dits comme le Dit des trois morts et des trois vifs, le Triomphe de la Mort, la Danse macabre.

M. Perdrizet a consacré une étude pénétrante à l'origine et à l'expansion du thème de la *Vierge de Misericorde* (3) ou de Notre-Dame de Bon Secours (*Madonna del manto*, *Schutzmantelmadonna*), abritant sous les ailes de son manteau protecteur, comme une poule ses poussins, soit un Ordre monastique, soit une Confrérie, soit encore les représentants de la chrétienté tout entière, clercs et laïcs. Parfois le thème, au lieu de s'amplifier, se spécifie et la *Mater omnium* est réduite au rôle de protectrice d'une seule famille, comme dans la célèbre Madone d'Holbein du Musée de Darmstadt, ex-voto du bourgmestre catholique de Bâle.

Une dévotion particulièrement répandue en Allemagne était celle des

(1) Heitz et Schreiber. *Pestblätter des XV^e^ Jahrhunderts*. Strasbourg, 1901.

(2) A la fin du XVII^e^ siècle, Vienne élevait encore sur le Graben une *Colonne de la Peste* (1687) et au XVIII^e^ siècle une église de la peste : *Saint-Charles-Borromée* (1716), en exécution d'un vœu de l'empereur Charles VI.

(3) Krebs, *Maria mit dem Schutzmantel*. Fribourg, 1905. — Perdrizet. *La Vierge de Miséricorde*. Paris, 1908.

Quatorze Intercesseurs (*Vierzehn Nothelfer*) qui se pressent souvent en rangs serrés sur les prédelles des retables (1). Chacun d'eux avait sa spécialité : saint Denis était invoqué contre les maux de tête, saint Blaise contre les douleurs du cou, saint Érasme contre le mal au ventre, saint Vit contre l'épilepsie (*Veitstanz*).

On vénérait surtout parmi les saints intercesseurs ceux qui protègent contre la male mort, la mort subite, sans confession, sans viatique, particulièrement redoutée des ames pieuses. C'est pourquoi à l'entrée de presque toutes les églises se dressait, tantot sculpté, tantot peint sur un mur ou sur un pilier, un gigantesque saint Christophe pliant sous le faix divin : il suffisait de se signer devant son image pour être sûr de ne pas mourir dans la journée.

Comme la Peste était le plus effrayant des quatre Cavaliers de l'Apocalypse, un culte fervent était rendu aux saints *antipesteux* comme saint Sébastien qui écartait les flèches de la peste, saint Antoine qui guérissait le feu Saint-Antoine, — ou saint Roch, le pèlerin de Montpellier à la cuisse blessée, qui passait pour cicatriser les ulcères. Ces saints figurent toujours sur les volets des innombrables *Pestaltäre* qu'en temps d'épidémie, la piété anxieuse ou reconnaissante des fidèles consacrait dans les églises.

Plus encore que le culte des saints protecteurs et de la plus puissante des médiatrices, le foisonnement des thèmes macabres décèle l'angoisse de la mort qui pèse comme un lourd cauchemar sur la fin du Moyen Age. Le sentiment du macabre n'apparaît guère au XIII^e^ siècle que dans les représentations du Jugement dernier, aux tympans des cathédrales, où les anges embouchant l'olifant ou la tuba, sonnent un irrésistible : Debout les morts! Mais l'Enfer « où damnés sont boullus » nous semble souvent plus comique qu'effrayant. C'est seulement à partir de la fin du XIV^e^ siècle que les visions eschatologiques de l'Apocalypse s'emparent des imaginations et qu'on sent passer dans l'art le grand frisson de la mort.

Les célèbres fresques du Campo Santo de Pise (2), qu'on date de 1370 environ, sont un des plus anciens exemples de cet art de cimetière et de

(1) Weber, *Die Verehrung der heiligen 14 Nothelfer, ihre Entstehung und Verbreitung*. Kempten, 1886. — Un des pèlerinages les plus fréquentés de la Bavière porte le nom de *Vierzehnheiligen* : Les quatorze saints.

(2) Supino, *Il Camposanto di Pisa*. Florence, 1896.

charnier. Une brillante cavalcade de chasseurs, faucons au poing, chiens en laisse, s'engage dans une gorge étroite. Soudain elle bute contre trois cercueils ouverts. Les chevaux renâclent, les cavaliers se figent, épouvantés.

Cette légende populaire *des trois morts et des trois vifs* (1) a inspiré nombre d'artistes allemands. Une gravure du maître du Cabinet d'Amsterdam nous montre les trois cavaliers qui chevauchent cote à cote, devisant et riant, tout à la joie de vivre; brusquement comme dans un guet-apens, trois squelettes leur barrent le chemin. Un magnifique dessin de l'Albertina de Vienne que Terey attribue à Baldung Grien et que Rieffel revendique pour Grünewald évoque la meme vision. Devant le premier cavalier dont la monture se cabre, surgit un squelette qui brandit un ossement: le second cavalier qui a vidé les arçons est menacé par un fantome armé d'une faux: le troisième tente de s'enfuir, mais il est retenu par un squelette qui happe un pan de son manteau. Cette puissante évocation de la mort n'est pas moins saisissante que le galop furieux des quatre Cavaliers apocalyptiques.

L'exaltation de la Mort toute-puissante prend des formes multiples. Pour exprimer cette idée qu'elle frappe indifféremment empereurs et papes, princes et prélats, tous les grands et les heureux de ce monde, l'art italien de la pré-Renaissance et de la Renaissance met en scène le *Triomphe de la Mort*. Les pays du nord adoptent au contraire de préférence le thème de la *Chevauchée apocalyptique* ou de la *Danse macabre*.

C'est dans la célèbre gravure sur bois de Dürer que la vision des Cavaliers de l'Apocalypse a trouvé son expression la plus dramatique. A côté du cavalier sur un cheval rouge qui brandit une grande épée altérée de sang et du cavalier sur un cheval noir qui tient une balance à la main « je vis un cheval livide et celui qui était dessus, son nom était la Mort ».

La *Danse macabre* ou danse des Macchabées (*Macchabeorum chorea*), qu'on a crue longtemps d'origine allemande, est, comme l'architecture soi-disant « gothique », une invention purement française (2). Les plus

(1) Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten*. Fribourg, 1908. — Terey, *Zeichnungen von H. Baldung*. III, p. 255.

(2) Jubinal, *Explication de la Danse des morts de La Chaise-Dieu*. 1841. — Dufour, *La Danse macabre du Cimetière des Innocents*. 1874. — Seelmann, *Die Totentänze des Mittelalters*. Leipzig, 1873. — Vigo, *Le Danze macabre in Italia*. 2e édit. Bergame, 1901. — Dimier, *Les Danses des morts dans l'art chrétien*. Paris, 1903. — Malt, *L'Idée de la mort et la Danse macabre* (*Revue des Deux Mondes*, 1906).

anciennes illustrations connues de ce thème sont les fresques célèbres qui ornaient le Cimetière des Innocents à Paris (1424). Celles de l'abbaye de la Chaise-Dieu en Auvergne (1460) et de l'église de Kermaria en Bretagne (1470) se sont partiellement conservées. Dans le théâtre religieux, on voyait un acteur masqué qui figurait la Mort entraînant dans la ronde hommes et femmes « de quelconque condicion ». C'est probablement cette mise en scène qui inspira aux artistes l'idée des macabres farandoles qui se déroulaient comme un long *Memento mori* sur les murs des cimetières ou sous les arceaux des cloîtres.

L'art allemand, qui a toujours été plus imitateur que créateur, s'empara avidement de cette idée française. Dans l'Allemagne du Nord (1), l'œuvre la plus importante de peinture médiévale que possède le Brandebourg est la Danse macabre de la Marienkirche de Berlin. C'est une frise de deux mètres de hauteur, peinte vers 1470, dont la grossièreté est relevée par quelques traits piquants d'observation réaliste et d'humour : le « mire » se défend contre la Mort avec un urinal, et le paysan essaie naïvement de l'attendrir en lui offrant ce qu'il possède de plus précieux : une vache grasse (*ene vette ko*). La célèbre Danse des Morts de la Marienkirche de Lübeck fut imitée dans d'autres villes hanséatiques, notamment à Revel, en Esthonie.

Mais c'est surtout en Suisse (2) que la frise du Charnier des Innocents fut imitée, ou adaptée. Les Dominicains se chargèrent de la populariser. La seule ville de Bâle ne possédait pas moins de deux danses macabres : l'une au couvent des Dominicains de Klingental au Petit Bâle, l'autre au couvent des Dominicains du Grand Bâle. A Berne, Nikolaus Manuel Alaman, surnommé Deutsch, déroula en 1515 sur les murs du cimetière attenant au couvent des Frères Prêcheurs une fresque macabre (3), qui était un virulent pamphlet contre l'Église romaine. La Mort étouffait le docteur en théologie et traînait le cardinal par les glands de son chapeau rouge. A la fin du cycle, le peintre se représente lui-même en train de donner son dernier coup de pinceau lorsque la Mort qui rampe en tapinois,

(1) W. Lübke, *Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin*. Berlin. 1861. — Max J. Friedlander. *Des Dodes Dantz zu Lübeck*. Berlin, 1910.

(2) G. Hern, *Die Todtentänze zu Basel, Luzern*. Strasbourg, 1900.

(3) Il en existe une copie datée de 1649 au Musée historique de Berne.

son sablier sur l'échine, lui arrache par derrière son appuie-main. De ces fresques de Bâle et de Berne, il ne reste que quelques rares vestiges.

Toutes ces danses peintes furent éclipsées par la Danse macabre gravée sur bois qu'Holbein publia à Lyon en 1538 sous le titre de *Simulachres de la Mort* (*Imagines Mortis*) (1). Le vieux thème médiéval arrive ici à sa plus parfaite expression. Holbein l'approfondit et le renouvelle en le dépouillant de son caractère didactique. Ses vignettes, qui s'inspirent souvent d'originaux français, notamment du Livre d'Heures de Simon Vostre paru en 1512 (2), ne sont plus des *Memento mori*, mais de menus tableaux de mœurs où revivent, dans le détail précis de leurs occupations et de leurs costumes, toutes les classes de la société depuis le Pape jusqu'au manant. En ce sens ces simulacres de la mort sont bien plutôt des simulacres de la vie. Pour surprendre les hommes sans leur donner l'éveil, la Mort, comédienne experte, se grime et se maquille : elle apparaît comme le « double » du vif; pour transpercer le chevalier empanaché, elle s'affuble d'une cuirasse; veut-elle s'approcher du pauvre paysan qui creuse son sillon dans la glèbe face au soleil levant, elle se camoufle en valet de charrue. Cette observation ironique et cruelle est relevée de

ARMOIRIES A LA TÊTE DE MORT
Par Durer.

(1) Holbein avait déjà traité deux fois le même sujet sur une gaine de poignard et dans son célèbre *Alphabet de la Mort*. — G. Goetti. *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*. Strasbourg, 1897.

(2) Male. *op. cit.*, p. 412.

traits de satire politique et sociale, d'allusions transparentes à Léon X, à François Ier, à l'empereur Maximilien, à la guerre des Paysans (1) qui ne contribuèrent pas peu, par leur intérêt d'actualité, au prodigieux succès de cette suite de gravures.

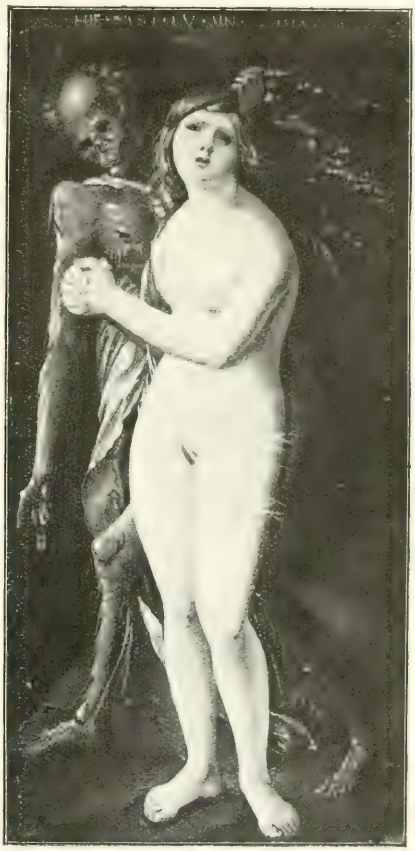
Du cycle de la Danse macabre, véritable trésor de sujets qu'il était bien tentant de monnayer, les artistes allemands détachent des épisodes, qu'ils jugent particulièrement saisissants, pour en faire de petits tableaux à part. La Mort n'est jamais plus pathétique que lorsqu'elle triomphe de la jeunesse, de la force, de la beauté, lorsqu'elle fauche des adolescents, des guerriers ou des femmes. L'art allemand du XVe et du XVIe siècle est plein de ces duels tragiques. Une des planches les plus célèbres du Maître du Cabinet d'Amsterdam qu'on pourrait appeler comme le pathétique tableau de Gustave Moreau : *Le Jeune Homme et la Mort*, représente la Mort accostant silencieusement un adolescent couronné de roses, lui mettant sa main glacée sur l'épaule et le regardant fixement, inexorablement jusqu'au fond des yeux. Plus connue encore est la gravure sur bois de Burgkmair intitulée : *La Mort exterminatrice* (*Der Tod als Würger*) (1510). Dans le fastueux décor d'un palais vénitien, la Mort pose un pied triomphant sur la poitrine d'un jeune guerrier qui râle sur le pavement de marbre et, en même temps, d'un geste brusque happe avec les dents la robe de sa maîtresse, folle de terreur, qui essaie en vain de s'échapper. Dürer dans sa célèbre gravure : *Le Chevalier, la Mort et le Diable* (1513), fait chevaucher à côté du chevalier chrétien (*Eques christianus*) la Mort armée de son sablier (2). Le graveur suisse Urs Graf de Soleure nous montre la Camarde juchée comme une bête de proie sur la fourche d'un arbre au pied duquel se tiennent, inconscients du sablier qui les menace, deux lansquenets et une ribaude (1524). C'est surtout dans l'œuvre d'un peintre étroitement apparenté à Grünewald, H. Baldung Grien, que ce thème macabre s'épanouit. Ses deux petits tableaux du Musée de Bâle accouplent la Volupté et la Mort. Ce n'est plus à des lansquenets ou à des chevaliers bardés de fer que la Mort s'attaque, mais à une belle gouge aux formes plantureuses, dont le corps douillet frissonne. Insensible à ses supplications, le hideux vieillard momifié l'empoigne par ses tresses blondes.

(1) Pour égorger le comte, la Mort se déguise en paysan.

(2) Cf. le dramatique dessin de Francfort : *Le Cavalier et la Mort*, L. 193.

lui brûle les lèvres d'un baiser de vampire ou, d'un geste à la fois impérieux et ironique, lui montre une tombe ouverte creusée à ses pieds en lui disant : « Hie must du yn » : c'est là que tu dois descendre. Les vers de Villon remontent à la mémoire :

> Corps féminin qui tant es tendre
> Polly, souef, si précieulx,
> Te faudra-t-il ces maulx attendre?



LA FEMME ET LA MORT
Par Baldung Grien (Musée de Bâle).

Les artistes allemands ne se contentent pas de découper dans le cycle de la Danse macabre des scènes qui gardent toujours, malgré le réalisme des détails, un caractère allégorique. Dans leur obsession de la mort, ils en viennent à traiter le portrait lui-même comme un « Memento mori » et créent ainsi un genre nouveau, singulièrement caractéristique de l'époque : le *portrait macabre*. L'un des exemples les plus connus qu'on en puisse citer est le portrait du peintre Hans Burgkmair et de sa femme au Musée de Vienne. L'artiste l'a peint en 1529, deux ans seulement avant sa mort, comme s'il prévoyait sa fin prochaine. Il est debout derrière sa femme qui tient à la main un miroir convexe dans la lentille duquel se reflètent deux têtes de mort. Des inscriptions mélancoliques précisent la pensée du peintre vieillissant. Sur le bord du miroir macabre, on lit ces mots : *Erken dich selbst* : connais-toi toi-même, et au-dessus de la tête des deux vieux époux on déchiffre cette inscription : « *Solche Gestalt unser baider was. Im Spiegel aber nix dann das* » : telle était notre figure à tous les deux, mais dans le miroir rien que cela.

La Pinacothèque de Munich possède un portrait encore plus célèbre d'Holbein qui représente sir Bryan Tuke, trésorier du roi d'Angleterre en compagnie de la Mort armée de sa faux, qui montre du doigt un sablier.

C'est ce tableau qui a inspiré à Böcklin son fameux autoportrait de la Galerie Nationale de Berlin avec la Mort jouant du violon. Mais comme dans l'inventaire du duc Guillaume de Bavière en 1598, la Mort ne figurait pas sur le portrait d'Holbein, il faut en conclure qu'elle a été ajoutée au XVII^e^ siècle par un arrangeur. Au reste cette addition macabre était assez dans l'esprit de l'auteur des Simulacres de la mort. Dans son double portrait des *Ambassadeurs* de la National Gallery de Londres, il a introduit une « anamorphose » macabre : l'image déformée par un miroir oblique d'une gigantesque tête de mort.

A côté des portraits où le modèle se reflète dans un miroir tel qu'il sera après sa mort, il en est d'autres où le panneau est peint sur les deux faces : à l'avers, sourit le portrait du « vif » : au revers, grimace, jaunie comme un vieil ivoire, la tête du « mort » (1). Dans un triptyque du *Maître de Francfort*, on voit sur la face extérieure des volets, derrière le portrait des donateurs, un cadavre étendu sur une dalle avec l'inscription : *Cogita mori* (2).

Cette opposition du mort et du vif devient le thème essentiel de la sculpture funéraire à la fin du Moyen Age. C'est ainsi que dans les tombeaux royaux de Saint-Denis, au-dessous de la statue « orante » du défunt, revêtu de tout l'éclat de sa puissance éphémère, s'allonge sur la dalle inférieure le cadavre du « gisant » : misérable carcasse nue dont les chairs flasques sont déjà rongées par les vers. Ces visions de mort poursuivent longtemps les artistes du XVI^e^ siècle. Sur le tombeau de Valentine Balbiani, Germain Pilon sculpte un cadavre en pourriture. Le Lorrain Ligier Richier symbolise l'amour, plus fort que la mort, sous la forme du *Transi* de Bar-le-Duc, cadavre déchiqueté qui tend à l'aimée son cœur.

Tous ces caractères de la sensibilité morbide du Moyen Age finissant : tendresse mystique, recherche du pathétique, goût du macabre et tous les sujets de l'iconographie nouvelle qu'elle suscite, se retrouvent, portés à leur suprême puissance, dans l'œuvre de Grünewald.

Comme tous ses contemporains, il est nourri du *Speculum humanæ*

(1) Portrait de Barthel Bruyn (Munich).

(2) Reinach, *Rép. peint.*, I., 629.

Salvationis et de la *Legenda aurea*. Tous les thèmes mystiques de la mariolâtrie : *Madone au buisson de roses*, *Hortus conclusus*, *Immaculée Conception*, il les fait siens. En même temps, son imagination enfiévrée par le spectacle de la souffrance et de la mort se complaît à évoquer avec un réalisme implacable les détails les plus horribles de la Passion et de la Crucifixion. Par sa sensibilité aiguë, tour à tour tendre et cruelle, par la qualité de son sentiment religieux, il nous apparaît comme un des représentants les plus typiques de son époque.

CHAPITRE III

LES ORIGINES ARTISTIQUES DE GRÜNEWALD

Influence des Écoles rhénanes du XV^e^ siècle et surtout de l'École du Rhin moyen : Conrad Witz. Martin Schongauer et le Maître anonyme du Livre de Raison. — Autres influences allemandes : Hans Holbein l'ancien et Albert Dürer. — Influences étrangères : hypothèses d'un voyage aux Pays-Bas et d'un voyage en Italie.

NATIVITÉ
École du Rhin moyen (Aschaffenbourg).

Nous entrevoyons maintenant à quelles sources s'alimentent la sensibilité et l'imagination de Grünewald. Il nous reste à discerner comment se sont formés son style et son métier de peintre.

De toutes les circonstances obscures de la vie du maître, le problème de ses origines artistiques est le plus important à élucider : c'est aussi malheureusement le plus difficile à résoudre. Les critiques allemands ont émis à ce sujet les opinions les plus contradictoires. Rieffel rattache Grünewald à l'École de Schongauer. Thode insiste sur l'influence de l'École du Rhin moyen, et notamment du Maître anonyme du Livre de Raison, complétée et corrigée plus tard par celle de Dürer. Schmid veut qu'il ait été à Francfort l'élève d'Holbein l'ancien. L'influence des écoles étrangères des Pays-Bas et d'Italie est aussi diversement appréciée. L'absence totale de documents, l'incertitude qui subsiste sur la date de naissance de l'artiste rendent particulièrement épineuse la discussion de ces hypothèses.

I — INFLUENCE DES ÉCOLES RHÉNANES

Puisqu'il est à peu près établi que Grünewald est né à Aschaffenbourg et que presque toute sa vie s'est écoulée dans les deux métropoles de la région du Rhin moyen, à Francfort et à Mayence, c'est dans ce milieu rhénan qu'il convient de chercher tout d'abord les origines de son art.

L'histoire des écoles de peinture du haut Rhin et du Rhin moyen au XV^e^ siècle est malheureusement assez mal connue. Cette région a été particulièrement ravagée par les Suédois pendant la guerre de Trente ans, par les Français pendant la guerre du Palatinat: de sorte que beaucoup de monuments ont disparu. En outre, les historiens ont accordé depuis le romantisme un traitement de faveur à l'École de Cologne et à l'École de Nuremberg au détriment de toutes les autres. Alors que des travaux importants ont été consacrés à ces deux Écoles privilégiées (1), il n'existe encore à l'heure actuelle aucune étude d'ensemble sur les Écoles du haut Rhin.

Cependant le peu que nous savons tend à montrer que la gloire de Cologne et de Nuremberg est surfaite. L'École de Cologne qui atteint précocement son apogée avec l'*autel des Clarisses* attribué à maître Wilhelm (vers 1380) et le célèbre *Dombild* de Stefan Lochner (1435) décline très rapidement dans la seconde moitié du XV^e^ siècle. L'influence des Pays-Bas voisins devient si prépondérante que l'École colonaise n'est plus dès lors qu'un appendice de l'École néerlandaise. Les maîtres anonymes de la vie de Marie, de la parenté de la Vierge, de saint Séverin, de saint Barthélemy ne sont que des imitateurs assez médiocres de Roger de la Pasture, de Thierry Bouts, et de Quentin Matsys. — A Nuremberg, le développement de la peinture est beaucoup plus tardif : c'est à partir de 1440 environ que se succèdent les œuvres principales : le *retable Imhof*, le *retable Tucher* (1450), le *retable Peringsdorffer* (1488). Mais cette École de dessinateurs et de graveurs qui aboutit à Dürer ne joue somme toute qu'un rôle secondaire dans l'histoire de la peinture.

(1) Scheibler et Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*. Lübeck, 1902. — Thode, *Die Malerschule von Nürnberg in XIV. und XV. Jahrhundert*. Frankfurt, 1891.

Entre toutes les écoles locales dont la profusion témoigne de la vitalité de l'art allemand, c'est l'École rhénane du Sud qui mérite incontestablement la première place. Elle se distingue des Écoles colonaise et franconienne par un réalisme hardi et savoureux, par le goût du paysage qui remplace de bonne heure les fonds d'or lisse ou gaufré et surtout par un sens très délicat de la couleur. Les centres principaux de cette École ont été successivement Constance et Bâle à l'époque des conciles, puis Colmar et Strasbourg, enfin Francfort et Mayence. Ses représentants les plus illustres au XV^e^ siècle sont Conrad Witz, Martin Schongauer et le Maître du Livre de Raison.

Conrad Witz. — C'est tout récemment que l'attention des historiens a été attirée sur le mouvement artistique international qui se produisit à la faveur des conciles de Constance (1414-18) et de Bâle (1431-48). A ces grandes assises de la chrétienté affluaient en même temps que les prélats les artistes de tous pays. Au concile de Constance, l'Ombrien Gentile da Fabriano, peintre officiel du pape Martin V, pouvait fraterniser avec l'Alsacien Hans Tieffental de Sélestat et le Souabe Lucas Moser de Weil. A Bâle, le Maître de Flémalle (Robert Campin) liait peut-être amitié avec Hans et Conrad Witz. C'est là que l'évêque Alonso de Carthagène, délégué par le roi de Castille au Concile, rencontra l'architecte Hans de Cologne (Juan de Colonia) qui le suivit en Espagne où il construisit la chapelle du Connétable et les flèches de la cathédrale de Burgos. Pendant la durée du second Concile rhénan, Bâle fut en somme ce qu'avait été Avignon au XIV^e^ siècle, la véritable capitale de la chrétienté. Aeneas Sylvius Piccolomini, le futur pape Pie II, a décrit la vie de luxe et de plaisirs qu'y menaient les cardinaux et les évêques (1). C'était le Paradis des artistes, et il est probable que c'est à cet heureux temps que s'appliquent les regrets exprimés par Lucas Moser sur le cadre de son retable de Tiefenbronn :

Schri, Kunst, und klag dich ser.
Dein begert jetzt niemen mer.
So o we.

Crie, art, et plains-toi bien fort — maintenant personne n'a plus besoin de toi — hélas !

L'influence artistique dominante était celle de l'art bourguignon. La

(1) Aeneas Sylvius Piccolomini, *Comment. de rebus Basil. gestis*, Bâle, 1577.

France, qui avait été pendant tout le Moyen Age le foyer de la civilisation européenne, subissait après les affreux ravages de la guerre de Cent ans une passagère éclipse. Mais en attendant la renaissance de Paris, un centre d'art franco-flamand s'était formé à Dijon, capitale du duché de Bourgogne, que sa situation géographique à cheval sur les frontières du royaume de France et de l'Empire germanique avait mis plus à l'abri de l'invasion anglaise. Le rayonnement de l'art bourguignon a été certainement aussi considérable dans l'Allemagne rhénane qu'en France (1). La Chartreuse de Champmol-lez-Dijon, sépulture des ducs de Bourgogne, décorée de magnifiques sculptures par le grand imagier Claus Sluter, et de précieux retables par les peintres Jean de Beaumetz, Melchior Broederlam, Jean Malouel (Maelweel), Henri Bellechose, était un lieu de pèlerinage pour tous les artistes, aussi bien allemands que français. Lorsqu'en 1418, le magistrat de Bâle décida de faire décorer une chapelle de la ville par le peintre alsacien Hans Tieffental, il stipula expressément que l'artiste prendrait modèle sur la Chartreuse de Dijon en Bourgogne (*der Carthuser Closter ze Dischun in Burgunden*).

Ces influences sont très apparentes dans l'œuvre de Conrad Witz, le représentant le plus remarquable de ce qu'on a appelé l'*art des Conciles*. Le travail fondamental de D. Burckhardt et l'ouvrage d'A. Schmarsow sur *La Peinture du haut Rhin au milieu du XV^e^ siècle* ont bien défini le caractère de ce peintre qui est assurément une des figures les plus intéressantes du Quattrocento allemand (2).

Son père Hans Witz (Hance de Constance) est le type de ces peintres nomades qui servaient de trait d'union entre l'art franco-flamand et l'art du haut Rhin. En 1402, il est à Nantes à la cour du duc Jean de Bretagne; après avoir séjourné à Constance pendant le Concile, il passe en 1424 au service du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, qui lui fait faire à Bruges « patrons et autres choses de son métier ». Il est très probable qu'il a connu Jan van Eyck qui était « peintre et varlet de chambre du duc de Bourgogne ».

Cette filiation franco-bourguignonne se révèle du premier coup d'œil

(1) COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II. Paris, 1902.

(2) D. BURCKHARDT. *Basler Festschrift*. 1901. — A. SCHMARSOW. *Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts*. Leipzig, 1903.

dans les deux œuvres les plus importantes de Conrad Witz qui soient parvenues jusqu'à nous : son retable de Bâle et son retable de Genève.

Le retable dont le Musée de Bâle a recueilli les fragments était un de ces grands ensembles typologiques inspirés du *Speculum humanæ Salvationis*(1) qui mettent en regard des scènes du Nouveau Testament leurs « préfigures » de l'Ancien Testament. Les trois vaillants apportant au roi David de l'eau puisée à la citerne de Bethléem préfigurent l'adoration des Mages. Abraham recevant de Melchisédec le pain et le vin symbolise la sainte Cène, de même que la prière d'Esther exaucée par Assuérus est l'image de l'intercession de la Vierge auprès du Christ. Toutes ces figures, peintes sur fond d'or, sont d'aspect très fruste, mais elles font irrésistiblement songer, par la puissance de leur relief quasi sculptural, aux prophètes trapus de l'admirable *Puits de Moïse* à la Chartreuse de Dijon.

Le retable du Musée de Genève, que Conrad Witz a signé tout au long en latin : *Hoc opus pinxit magister Conradus Sapientis de Basilea*, est d'époque plus tardive(2). C'est l'ancien maître autel de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, commandé en 1444 par l'évêque François de Mies, neveu et successeur du cardinal Jean de Brogny, qui avait été délégué par le duc de Savoie au concile de Bâle. A l'intérieur des volets, qui étaient peints sur les deux faces, l'artiste a représenté sur un fond d'or guilloché la *Présentation du Cardinal de Brogny à la Vierge* et l'*Adoration des Mages*, et à l'extérieur, sur des fonds d'architecture et de paysage, deux scènes de la légende de saint Pierre, patron de la cathédrale : la *Délivrance de saint Pierre* et la *Pêche miraculeuse*.

C'est surtout à cause du paysage de la *Pêche miraculeuse* que cette œuvre fait époque dans l'histoire de l'art allemand. Dans son retable de sainte Madeleine à Tiefenbronn, Lucas Moser avait déjà, en 1431(3), peint le voyage par mer de la sainte, accompagnée de sa sœur Marthe et de son frère Lazare, de Palestine aux côtes de Provence. Mais cette « marine » est de pure convention : la dentelure des côtes provençales est schématique ; le ciel est remplacé par un fond d'or. Dans le tableau de Witz, au

(1) Lutz et Perdrizet. *Le Speculum humanæ Salvationis.*

(2) Conrad de Mandach, « Konrad Witz et son retable de Genève » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907). — Nouveaux documents (*Ibid.*, 1918).

(3) Schmarsow propose de lire la date 1451.

contraire, nous avons affaire pour la première fois à un paysage peint *d'après nature*. Au lieu d'imaginer le lac de Génézareth, le peintre a reproduit fidèlement le panorama du lac de Genève, dominé par la silhouette caractéristique du mont Salève.

Par ce souci de réalisme précis, par cette science du relief et de la perspective qui s'affirme particulièrement dans son tableau du Musée de Strasbourg : *Sainte Catherine et sainte Madeleine* (1), Conrad Witz se distingue nettement de ses contemporains qui ne savent pour la plupart qu'enluminer un tableau de teintes plates. C'est seulement à la fin du XV^e^ siècle, avec Michel Pacher, le grand peintre-sculpteur tyrolien, que l'art allemand, fécondé par Mantegna, retrouvera cette puissance de réalisation plastique (2).

Grünewald n'a pu avoir que des rapports indirects avec Conrad Witz, dont la mort se place vers 1450. Mais il a pu tirer parti de ses œuvres et de celles d'un de ses disciples anonymes : le Maître souabe de 1445, qui avait traité dans un charmant tableau de la Galerie de Donaueschingen un sujet que nous retrouverons à Isenheim : la Conversation de saint Antoine et de saint Paul Ermite.

Martin Schongauer. — Par contre, il aurait pu connaître personnellement l'artiste le plus célèbre que l'Allemagne ait produit au XV^e^ siècle : Martin Schongauer, qui ne meurt qu'en 1491.

L'influence de Schongauer a été énorme. L'humaniste alsacien Wimpheling nous apprend que ses tableaux étaient recherchés en Italie, en Espagne, en France et jusqu'en Angleterre (3). Mais ses gravures pénétraient encore plus loin que ses tableaux et servaient de modèles à d'innombrables artistes à court d'invention. « Wenceslas d'Olmütz copie son Annonciation et sa Nativité; Franz Bocholt et Lucas Cranach s'emparent de sa Tentation de saint Antoine; Israël van Meckenen, de sa Montée au Calvaire, de sa Mort de la Vierge, de ses Vierges sages;

(1) Ce tableau rappelle l'*Annonciation* franco-bourguignonne de la cathédrale d'Aix-en-Provence.

(2) Conrad Witz présente d'assez curieuses analogies avec le grand primitif portugais Nuno Gonçalvez, qui, dans son retable de saint Vincent, modèle également les visages par méplats et accuse le relief des figures et des objets en projetant sur le sol les ombres portées.

(3) *Epitome Rerum Germanicarum*, *op. cit.*

Aldegrever s'inspire de son Annonciation (1). » De nombreux sculpteurs sur bois, tels que maître Haussen dans son retable de Kaysersberg près Colmar (1518), Guy Wagner pour l'autel de l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg, lui font des emprunts à peine déguisés. Les peintres verriers de France, les potiers italiens de Faenza et de Gubbio le mettent à contribution pour le décor de leurs vitraux et de leurs majoliques. Sa réputation était telle que les jeunes apprentis qui faisaient leur « tour d'Allemagne » ne manquaient jamais de lui rendre visite dans son atelier de Colmar. Dürer, tout frais émoulu de l'atelier de Wolgemut, voulut s'y rendre en pèlerinage. Malheureusement il arriva trop tard : le vieux maître venait de mourir.

Grünewald était encore mieux placé que Dürer pour subir l'ascendant de Schongauer. Lorsqu'il vint en Alsace, appelé par les Antonites d'Isenheim, le souvenir du maître de Colmar était encore très vivant, Schongauer avait travaillé vers 1480 pour la célèbre abbaye et Grünewald se voyait appelé à traiter les mêmes sujets que lui : la Vierge au buisson de roses, la Tentation de saint Antoine.

Malgré ces multiples points de contact, rien de plus différent que l'œuvre des deux maîtres rhénans. L'art de Schongauer (2) a tous les caractères distinctifs des primitifs de la fin du XV^e^ siècle. Sa manière pittoresque manque de simplicité et de grandeur. Il exagère la minceur élégante des formes : tailles étroites, mains effilées, doigts en pattes d'araignée, pieds pointus encore allongés par des souliers à la polonaise ou, comme on disait au XV^e^ siècle, « à la poulaine » (3), gestes menus et contournés, allure dansante des damoiseaux fluets, tout témoigne de cette recherche du joli qui exclut la véritable beauté (4). Entre le réalisme vigoureux de Conrad Witz et l'outrance pathétique de Grünewald, le maniérisme coquet de Schongauer semble l'expression d'une génération efféminée pour laquelle l'art n'est plus qu'un jeu de plaisantes arabesques.

(1) Male, *op. cit.*

(2) Bach, *Schongauerstudien*. 1895. — Girodie, *Martin Schongauer*. Paris. 1911. — Dans son livre sur Dürer, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich, 1906, H. Wölfflin analyse avec une rare pénétration le style de Schongauer, pp. 17-28.

(3) L'auteur du *Petit Jehan de Saintré* parle du « langage poullain », d'un baron de « Poullaine ».

(4) Cette joliesse mièvre et menue de l'art occidental du XV^e^ siècle rappelle beaucoup l'art japonais.

Mais ce qui plus encore que cette différence de tempérament et de style devait éloigner les deux artistes, c'est que Schongauer, alors même qu'il manie le pinceau, reste un graveur tandis que Grünewald est essentiellement peintre. La *Madone au buisson de roses* de Saint-Martin de Colmar, dont les formes anguleuses et sèches se détachent sur un fond d'or, est une peinture d'orfèvre habitué à buriner le métal ; le tableau semble avoir été gravé avant d'être colorié. Il est tout naturel que cet art « linéaire » ait fait une impression beaucoup plus forte sur Dürer, qui est avant tout un dessinateur.

Il faut donc abandonner l'hypothèse défendue par certains critiques allemands (1) d'une filiation directe entre Schongauer et Grünewald. A l'époque où Grünewald fut appelé à Isenheim et se familiarisa avec les œuvres du maître de Colmar, sa formation était déjà achevée. C'est ailleurs qu'il nous faut chercher ses origines.

L'École du Rhin moyen et le Maître du Livre de Raison. — Après Bâle et Colmar nous arrivons, en continuant à remonter vers le nord, à un troisième centre d'art rhénan qui est Mayence. Comme Grünewald était originaire de cette région, il n'est pas surprenant que ses affinités avec les peintres du Rhin moyen soient particulièrement marquées. C'est certainement au Musée de Darmstadt, qui a recueilli la majeure partie des œuvres de ce groupe, qu'on a l'intuition la plus nette des origines artistiques de Grünewald (2).

Il est sans doute exagéré de parler à propos de ces peintures d'une *École du Rhin moyen* (*Mittelrheinische Schule*) dans le sens où l'on parle des Écoles de Cologne et de Nuremberg. Il n'en est pas moins vrai que toutes les œuvres de ce groupe présentent certains caractères communs. Si le sens de la forme plastique, des proportions, de la stylisation monumentale paraît beaucoup moins développé que dans l'École de Nuremberg, en revanche les peintres du Rhin moyen l'emportent par leur science des effets d'éclairage et de clair-obscur, par leur instinct plus sûr et plus affiné de la couleur. D'autre part, leur étonnante liberté d'interprétation des sujets

(1) Par exemple Bock qui affirme avec son habituelle assurance : « *Sicher ist er... aus dem Schulkreise Schongauers hervorgegangen.* » (*Op. cit.*, p. 52.)

(2) Hofmann, *Die Gemäldessammlung des Grossh. Museums zu Darmstadt*, 1885. — Back, *Verzeichnis der Gemälde des Grossh. Landesmuseums in Darmstadt*, 1914.

religieux contraste avec le rigorisme des peintres colonais, beaucoup plus esclaves de la tradition iconographique toute-puissante dans la « sainte Cologne » (*Sancta Colonia*). Tous ces traits se retrouvent chez Grünewald : ses retables sont si pleinement conçus dans le goût de l'art du Rhin moyen qu'ils paraîtraient déplacés sur les autels des églises de Nuremberg ou de Cologne (1).

Les œuvres les plus importantes et les plus caractéristiques de ce groupe encore mal connu (2) sont l'*autel de Friedberg*, qui remonte au dernier tiers du XIV^e^ siècle et conserve encore des traces de style byzantin, et le *triptyque d'Ortenberg* en Hesse, qui appartient au premier tiers du XV^e^ siècle. Sur le volet gauche de ce triptyque est peinte une Nativité dont les figures se détachent en clair sur un paysage sombre : par ce simple moyen le peintre obtient un effet de mystère comparable, toutes proportions gardées, à celui que réalisera cent ans plus tard le clair-obscur de Grünewald. Comme dans la *Nativité* d'Isenheim, l'enfant Jésus, adoré par la Vierge à genoux, est salué par un orchestre d'anges musiciens qui jouent de la viole et du psaltérion. Cette particularité iconographique est assez rare pour mériter d'être signalée.

Parmi les autres « Primitifs » du Musée de Darmstadt qui expliquent ou annoncent Grünewald, il faut encore citer : le *Maître de la Passion de Darmstadt* dont la Crucifixion est un des premiers exemples de clair-obscur qu'on rencontre dans la peinture allemande; l'auteur inconnu de l'*autel de l'abbaye de Seligenstadt* sur le Main, œuvre du commencement du XVI^e^ siècle qui nous intéresse particulièrement puisque nous savons par un document précis que Grünewald fit en 1514 un séjour à Seligenstadt (3); enfin et surtout le *Maître de la Légende de saint Dominique*, formé à l'école de Schongauer, qui s'apparente à notre artiste par son coloris étonnamment nuancé et l'ardeur passionnée de son tempérament.

Le maître le plus original que cette région ait produit dans la seconde moitié du XV^e^ siècle est sans contredit le peintre graveur anonyme qu'on a

(1) Back, p. 77. « *Auf den Altären des Kölner Doms kann man sich die Kunst M. Grünewalds nicht denken, der so rücksichtslos mit allem Herkommen umsprang.* »

(2) Thode, *Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert. Jahrb. der pr. Kunsts*, 1900. — Back, *Mittelrheinische Kunst*. Francfort, 1910.

(3) Comme dans l'autel d'Ortenberg, les figures se détachent en silhouette sur un fond remarquable par sa profondeur.

baptisé le *Maître du Livre de Raison* (*Meister des Hausbuchs*) à cause des dessins dont il a illustré le Livre de Raison de la famille Goldast de Constance (aujourd'hui en possession du prince de Waldburg-Wolfegg), ou le *Maître du Cabinet d'Amsterdam* (*Meister des Amsterdamer Kabinets*) parce que la collection la plus complète de ses rarissimes gravures se trouve par hasard réunie au Cabinet des Estampes (*Rijks-Prenten Kabinet*) d'Amsterdam (1).

Jusqu'à présent le nom de cet artiste remarquable s'est dérobé à toutes les recherches. On a proposé tour à tour de l'identifier avec Wilhelm Pleydenwurff, l'auteur présumé du retable Peringsdörffer, avec Nikolaus Schit, Heinrich Lang, Martin Hess : aucune de ces hypothèses n'a résisté à la critique. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que sa période d'activité s'étend de 1465 à 1505 environ et que son œuvre est concentrée dans la région du Rhin moyen : à Spire, à Francfort, à Mayence.

Il était autrefois considéré comme le seul illustrateur du Livre de Raison (2). En réalité, il n'y a qu'une petite partie de ces dessins qui soit de sa main : ce sont des documents très précieux pour l'histoire de la civilisation et du costume. On y voit l'orfèvre dans son atelier, le peintre travaillant à son retable, des chasses, des tournois et des batailles, des scènes galantes d'étuves et de « Minneburg ».

Ses gravures ont la prestesse désinvolte de croquetons à la plume (3). On suppose qu'il gravait à la pointe sèche sur un métal tendre, plomb ou étain, que sa pointe égratignait à peine ; de là l'extrême rareté de ses estampes dont on ne pouvait tirer qu'un nombre d'épreuves très limité. Cette technique impressionniste, jointe à un esprit d'observation très moderne, fait de ce graveur mayençais du XV^e^ siècle le lointain précurseur de Goya, de Rops, de Whistler auquel il s'apparente par son travail cursif et léger. Comparé à ce talent primesautier, l'art plus appliqué de Schongauer paraît pédantesque et archaïque.

(1) Aucune de ces appellations n'est très heureuse : car on a reconnu que tous les dessins du Livre de Raison ne sont pas de sa main et l'appellation de « Maître du Cabinet d'Amsterdam » pourrait faire croire qu'il s'agit d'un graveur hollandais.

(2) Il existe deux éditions du *Mittelalterliches Hausbuch* : l'une par Essenwein, Francfort, 1887 ; l'autre par Bossert et Storck, Leipzig, 1912.

(3) M. Lehrs, *Der Meister des Amsterdamer Kabinets* (Publications de l'*Internationale Chalcographische Gesellschaft*), 1893.

Les quatre-vingt-dix pièces dont se compose son œuvre gravé sont sans date et sans monogramme : néanmoins on les reconnaît aisément non seulement à leur technique si personnelle, mais à leurs sujets. Tandis que Schongauer se cantonne presque exclusivement dans les sujets religieux, il enrichit le domaine de la gravure de l'infinie variété des sujets profanes. Il se complaît à croquer sur le vif des scènes de la rue : paysans allant au marché, joueurs de cornemuse, un chien qui se gratte. Il épie les amoureux devisant la main dans la main sous un berceau de fleurs ou bien, pour relever à l'instar des conteurs de fabliaux les scènes d'amour d'un grain de satire, il nargue Aristote à quatre pattes, bridé et chevauché par la courtisane Campaspe (1). Ces menus tableaux de genre rappellent les bas-reliefs sculptés dans l'ivoire par les « pigniers » parisiens du XIV^e^ siècle sur des valves de boîtes à miroirs.

LE LAI D'ARISTOTE

Par le Maître du Livre de Raison.

La fantaisie la plus libre s'associe dans son œuvre à l'observation la plus spirituelle. Comme tous ses contemporains, il est hanté par la peur de la mort, et ses allégories macabres : *Le Jeune Homme et la Mort*, le *Dit des trois morts et des trois vifs*, ont la gravité poignante d'un *Memento mori*.

Il est à croire qu'il a travaillé aussi pour la gravure sur bois : il aurait illustré une édition allemande du *Speculum humanæ Salvationis* : *Der Spiegel menschlisher Behaltnis*, publiée à Spire en 1482 (2).

(1) Les illustrations du « lai d'Aristote » sont légion dans l'art du Moyen Age et pénètrent jusque dans les édifices religieux, dans les bas-reliefs des cloîtres ou la hucherie des stalles de chœur.

(2) Ed. FLECHSIG, *Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt. Monatshefte ür Kunstwissenschaft*, 1911.

Jusqu'à ces dernières années, le Maître du Livre de Raison ou du Cabinet d'Amsterdam n'était connu exclusivement que comme dessinateur et comme graveur. Mais Flechsig, Friedländer, Thode ont émis l'hypothèse qu'il avait aussi manié le pinceau et ils ont groupé sous son nom toute une série de tableaux (1). Il faut avouer que ces peintures, s'il en est vraiment l'auteur, sont très inférieures à ses gravures. L'exécution en est laborieuse, le dessin gauche, le caractère général assez primitif. Peut-être faut-il admettre avec Thode que le graveur, une pointe légère à la main, pouvait se permettre des audaces interdites au peintre, entravé par des difficultés techniques. Au surplus, certains cycles, comme la *Vie de la Vierge* du Musée de Mayence, sont visiblement des œuvres d'atelier dont l'exécution a été laissée à des apprentis.

Parmi les nombreuses peintures qui lui sont attribuées (2), il faut citer en première ligne la *Crucifixion* du Musée de Fribourg (vers 1480), qui est remarquable par la richesse et la transparence d'émail du coloris, et la *Lamentation au pied de la Croix* (*Beweinung Christi*) du Musée de Dresde qui appartient sans doute à sa dernière période. En 1470 il exécuta pour l'église des Dominicains de Francfort un grand retable dont les fragments sont aujourd'hui dispersés. Le panneau central, qui représente la Crucifixion avec un dominicain à genoux embrassant la croix, est conservé au Musée de Darmstadt; les volets avec les figures de saint Nicolas, saint Quirin, sainte Catherine et sainte Barbe sont au Musée historique de Francfort. Il est certain que Grünewald a connu ce retable, puisqu'il travailla lui-même à plusieurs reprises pour les Dominicains de Francfort.

Nous avons vu que l'œuvre gravé du maître est plus riche en scènes de genre qu'en sujets religieux. Il serait bien étrange qu'il se fût en peinture interdit ce domaine. Le Musée de Gotha possède un charmant tableau représentant un *Couple d'Amoureux* (*das Liebespaar*) qu'on s'accorde généralement à lui attribuer, non sans raison. Rien de plus gracieux que ce double portrait : un jeune homme aux boucles blondes, coquettement accoutré à la mode des dernières années du XV^e^ siècle, enlace tendrement

(1) Flechsig, *Der Meister des Hausbuchs als Maler. Zeitschrift für bildende Kunst VIII*, 1897. — Thode, *Die Malerei am Mittelrhein.*

(2) Willy F. Storck. *The Master of the Amsterdam Cabinet and two new works by his hand.* Burlington Magazine, 1911. — Bossert et Storck, préface de l'édition du *Mittelalterliches Hausbuch*. Leipzig, 1912.

LES AMANTS

Attribué au Maître du Livre de Raison (Musée de Gotha).

la taille de sa mie qui, une rose à la main, écoute toute rêveuse les propos enjôleurs du jouvenceau. L'amoureux dialogue s'inscrit au-dessus de leurs têtes penchées, sur deux banderoles aux replis sinueux. Si ce couple d'amants représente réellement, comme on le suppose, le jeune comte de Hanau-Lichtenberg et sa maîtresse, c'est un argument de plus à faire valoir en faveur de l'attribution au Maître du Livre de Raison : car Hanau est situé dans le voisinage de Mayence qui semble avoir été la résidence du mystérieux artiste.

En tout cas, il n'y a pas lieu de s'arrêter à l'opinion émise par Bock et Thode qui considèrent cette perle du Quattrocento allemand comme une œuvre de jeunesse de Grünewald. L'analyse des formes et du style suffit à faire rejeter cette hypothèse. Le tableau de Gotha porte, comme les dessins du Livre de Raison et les gravures du Cabinet d'Amsterdam, l'empreinte évidente de cet art de la fin du XV^e^ siècle qui a trouvé son expression dans l'œuvre de Schongauer. Le peintre est un de ces Primitifs auxquels Vasari reproche leur manière « un peu âpre et crue » (*alquanto dura e crudetta*). Les formes sont menues, effilées. Il y a dans les gestes, les expressions une grâce coquette qui n'est pas sans charme, mais qui frise le maniérisme. Ces mignardises sont tout à fait absentes de l'œuvre de Grünewald qui, par sa robustesse et son âpreté d'accent, semble revenir, par delà le Maître du Livre de Raison et Schongauer, à l'art plus fruste mais aussi plus viril de Conrad Witz.

Nous ne mentionnerons ici que pour mémoire le plus illustre transfuge de cette École du Rhin moyen : Hans Memling, car, formé sous l'influence du Tournaisien Roger de la Pasture et fixé à Bruges, il appartient entièrement à l'École des Pays-Bas. D'autre part sa délicatesse de miniaturiste, sa suavité qui confine parfois à la mièvrerie n'ont rien de commun avec le réalisme brutal de Grünewald.

II — AUTRES INFLUENCES ALLEMANDES : HOLBEIN L'ANCIEN ET DÜRER

L'influence du milieu artistique rhénan que nous avons essayé de mettre en relief n'est certainement pas la seule qui se soit exercée sur Grünewald. A ces influences locales se sont ajoutées et superposées des

influences plus lointaines venues des autres écoles allemandes ou même d'écoles étrangères.

Parmi les peintres allemands, mais non rhénans, du xv^e^ siècle, il en est un qui, d'après Schmid, aurait eu sur Grünewald une influence décisive : c'est Hans Holbein l'ancien. A vrai dire, rien ne nous permet de croire que Grünewald ait fait son apprentissage à Augsbourg. Mais nous savons que le maître souabe fut chargé en 1501 de peindre un retable de la Passion pour les Dominicains de Francfort. C'est à Francfort que les deux artistes se seraient rencontrés.

Les fragments de ce retable peuvent être commodément étudiés aujourd'hui au Musée historique de la ville. Au centre se trouvait probablement une Crucifixion sculptée. Les volets, divisés en deux compartiments et peints sur les deux faces, formaient au total un cycle de huit panneaux. Voici comment Glaser les caractérise dans la monographie qu'il a consacrée à Holbein l'ancien (1) : « Il y a dans chacune de ces compositions une vie véritablement diabolique, un mouvement frénétique, une sauvage ivresse de couleurs vives et bariolées, un charivari de tons éclatants. Sur le fond bleu foncé, les couleurs brillent d'un puissant éclat... On dirait que l'artiste a travaillé avec une hâte si passionnée que le temps lui a manqué pour dessiner les formes et pour les modeler avec soin. »

Les deux autres Passions que nous a laissées Holbein l'ancien : la *Passion de Donaueschingen* et la *Passion de Kaisheim* (Pinacothèque de Munich), paraissent calmes et froides en comparaison de la *Passion de Francfort* : travail fiévreux, exécuté avec une véritable furia, qui, malgré des défauts choquants, un réalisme caricatural, un bariolage de couleurs criardes, un mélange d'outrance et de gaucherie, a dû produire une forte impression sur Grünewald.

Schmid fait observer à l'appui de sa thèse que les premières œuvres connues de Grünewald s'apparentent aux œuvres de la période francfortoise d'Holbein l'ancien. Il compare notamment la petite *Crucifixion* du Musée de Bâle à une *Crucifixion* d'Holbein qui est conservée à la Galerie d'Augsbourg et il constate que le Christ d'Augsbourg est déjà marbré de vert par la putréfaction. Ceci n'est qu'un détail. Mais on peut noter entre autres traits communs aux deux peintres un goût marqué pour les accords

(1) Curt Glaser. *Hans Holbein der ältere*. Leipzig, 1908, p. 14.

de couleurs éclatantes, une prédilection pour les fonds sombres. Parmi tous les peintres allemands de cette époque, Holbein l'ancien et Grünewald sont les seuls qui réagissent contre le « style linéaire » : ce sont les deux plus grands coloristes qu'ait produits l'Allemagne du Sud.

Au surplus, ajoute Schmid, s'il semblait exister entre la *Crucifixion* de Bâle et la *Passion* d'Holbein à Francfort un fossé difficile à franchir, cet écart vient d'être comblé par un tableau de Grünewald récemment découvert à Munich : le *Christ aux outrages*. Ce tableau, qui aurait été peint en 1503, est la preuve que Grünewald est directement issu de l'École d'Holbein.

Cette argumentation spécieuse est loin d'être convaincante. Si, comme nous avons de sérieuses raisons pour le croire, Grünewald est né vers 1470 et non après 1483, il avait passé en 1501, époque où Holbein peignait la *Passion* de Francfort, l'âge d'être apprenti. Aucun document ne nous prouve que Grünewald se trouvait à cette date à Francfort et qu'il a connu personnellement Holbein. D'ailleurs il se pourrait, puisque aussi bien le retable Heller, destiné à la même église de Francfort, a été peint par Dürer à Nuremberg, que cette Passion ait été peinte par Holbein dans son atelier d'Augsbourg. Dans sa monographie d'Holbein, Glaser se borne à dire que ce retable a été peint *probablement* sur place, à Francfort même.

D'autre part, s'il y a des analogies entre le style et le tempérament des deux artistes, les différences ne sont pas moins frappantes. Sauf dans ses dernières œuvres, comme le *retable de Saint Sébastien* à la Pinacothèque de Munich (1516) et la *Fontaine de vie* (*A Fonte da vida*) du Musée national d'art ancien de Lisbonne (1519), où se fait sentir l'influence de la Renaissance italienne et où il faut sans doute faire intervenir la collaboration de son fils Hans Holbein le jeune, le vieux maître d'Augsbourg nous apparaît comme un Primitif d'une extrême gaucherie. Ignorant les lois les plus élémentaires de l'anatomie et de la perspective, il est incapable de camper une figure dans l'espace. Ses tableaux ne sont pas mieux articulés que les bas-reliefs des sculptures sur bois d'Augsbourg qui lui ont servi de modèle : les personnages se détachent sur un fond bleu uni, parfois semé d'étoiles d'or, sans la moindre indication de plans. Comme presque tous les Primitifs, il a « l'horreur du vide » et il encombre ses compositions non seulement de figures de remplissage, mais de scènes disparates (*Basilique de Saint Paul*, Galerie d'Augsbourg) qui en brisent l'unité et dispersent

l'attention. Si l'on étudie chaque figure isolément on constate que l'artifice des draperies ne suffit pas à dissimuler les défauts de construction des corps, la misère de leurs formes, leur équilibre toujours chancelant. Bien que, dans ses admirables dessins à la pointe d'argent, Holbein l'ancien atteste des dons de portraitiste, presque aussi remarquables que ceux de son fils, il ne tire aucun parti de ces études dans ses tableaux. Les physionomies de ses personnages n'ont rien d'individuel : leur beauté ou leur laideur sont également conventionnelles. Dans les cycles de la Passion, le Christ est une jolie poupée au front haut, avec de longs cheveux bouclés et des joues pleines, tandis que les bourreaux au front bas, au nez crochu, aux joues hâves, aux mâchoires contractées ou disloquées, sont représentés, suivant la tradition caricaturale du théâtre des Mystères, avec des têtes patibulaires. L'éclat souvent brutal de la couleur compense un peu tant de pauvretés et d'impuissances, sans atténuer toutefois le caractère *archaïque* de ces œuvres. Grünewald, dont les qualités de coloriste s'expliquent très bien par la tradition artistique du Rhin moyen, sans qu'il soit besoin d'invoquer l'exemple ou l'enseignement d'Holbein, appartient visiblement à une autre génération.

Quant au tableau de Munich, le *Christ aux outrages*, que Schmid jette comme un pont entre Holbein et Grünewald, il rappelle bien plutôt par le dessin, sinon par l'ordonnance générale, la manière de Dürer et pourrait être invoqué avec autant de raison par les partisans des origines durériennes de Grünewald.

En somme, la thèse de Schmid n'est qu'une hypothèse qui contient une part de vérité. Il est possible que Grünewald ait subi à Francfort l'influence d'Holbein l'ancien. Mais ce n'est qu'une influence entre beaucoup d'autres et rien ne nous prouve qu'elle ait été plus décisive que celle des maîtres rhénans. Au reste, il y a chez Grünewald, et cela dès ses premières œuvres, quelque chose de plus que chez tous les Primitifs allemands du XV^e^ siècle, quelque chose qu'on ne trouve ni chez Schongauer, ni chez le Maître du Livre de Raison, ni chez Holbein l'ancien : une composition claire, sans surcharges inutiles, avec des masses de lumière et d'ombre habilement réparties, des figures solidement campées, avec des mouvements aisés qui s'équilibrent naturellement, des formes amples et robustes. D'où lui viendrait cette science nouvelle ? Il faut nécessairement admettre qu'il a passé par une autre école que celle des Quattrocentistes allemands.

L'explication proposée par Thode a l'avantage de tenir compte de ces deux éléments : elle admet non pas une influence unique et exclusive, mais une combinaison d'influences *complémentaires*. Ce point de vue est plus compréhensif que l'affirmation tranchante de Schmid qui, outre qu'elle n'est pas démontrée, est insuffisamment nuancée.

D'après Thode (1), Grünewald serait issu de l'École du Rhin moyen : mais Albert Dürer lui aurait enseigné les correctifs nécessaires.

« L'art du maître d'Aschaffenbourg, écrit-il, est la plus haute expression des tendances de l'École du Rhin moyen. Ce qui jusqu'à présent semblait l'apparition soudaine et incompréhensible chez un homme de génie de dons purement personnels nous apparaît aujourd'hui comme l'incarnation suprême d'un idéal artistique qui germait depuis longtemps chez ses frères de race et qui sous des formes diverses s'était déjà exprimé.

« Mais Grünewald sent, comme tous les artistes du Rhin moyen, le besoin de s'appuyer sur les créations d'une autre école. En se mettant à l'École de l'art de Nuremberg, c'est-à-dire de Dürer, il acquiert le complément nécessaire à ses dons innés de peintre et son idéal se forme de la fusion de ce sens de la couleur avec la grande science des formes du Franconien. La puissance de son style est due à cette association. Dürer lui enseigne le moyen de donner à chaque figure isolée son maximum de signification monumentale, mais il sait en même temps le moyen de la fondre dans l'atmosphère générale du tableau. »

En somme, pour traduire en termes clairs ce pathos alambiqué, Thode estime que l'évolution artistique de Grünewald s'est accomplie d'abord sous l'influence des coloristes du Rhin moyen, puis sous l'influence d'Albert Dürer et que l'originalité et la puissance de son style résultent du mélange intime du clair-obscur rhénan et du dessin franconien.

Certes, l'influence de Dürer ne saurait être complètement écartée, et Schmid reconnaît lui-même dans l'œuvre de Grünewald des réminiscences durériennes. Il y a tout lieu de croire que les deux grands artistes ont entretenu des rapports d'amitié. Il semble bien prouvé que les deux grisailles de Grünewald au Musée historique de Francfort faisaient partie du retable Heller dont Dürer avait peint le panneau central. D'autre part, Sandrart donne l'un des portraits de Grünewald qui illustrent sa *Teutsche*

(1) Thode, *Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert. Jahrb. der pr. Kunsts.* 1900.

Akademie comme gravé d'après un dessin de Dürer. On ne peut guère douter que les deux artistes ne se soient rencontrés vers 1508, à l'époque de cette collaboration.

Mais de là à conclure qu'il y a eu entre Dürer et Grünewald des relations de maître à élève, il y a loin. Rien ne nous autorise à affirmer que Grünewald a travaillé à Nuremberg dans l'atelier de Dürer. Neudörfer, l'historiographe des artistes et des artisans de Nuremberg, ne le mentionne pas une seule fois. Les deux artistes devaient être à peu près du même âge et leur personnalité était trop nettement accusée pour que l'un d'eux se subordonnât à l'autre. Ils se sont mutuellement influencés et peut-être Dürer n'est-il pas celui qui a le moins profité de cet échange. Si Grünewald s'inspire parfois des gravures du maître de Nuremberg et de son style linéaire, en revanche on constate qu'à partir de 1508 Dürer se préoccupe davantage des problèmes de clair-obscur.

En somme, sans nier tout rapport entre Dürer et Grünewald qui se sont certainement connus et se sont fait de mutuels emprunts, il faut reconnaître que les traces d'influence durérienne que décèle l'œuvre de Grünewald sont trop légères pour qu'on puisse croire à son séjour à Nuremberg et le ranger parmi les élèves de Dürer.

III — LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES
VOYAGES AUX PAYS-BAS ET EN ITALIE

Faut-il admettre qu'en dehors de ces influences allemandes, Grünewald ait subi des influences étrangères? La double hypothèse d'un voyage aux Pays-Bas et d'un voyage en Italie ne s'appuie sur aucun document, mais elle mérite cependant d'être discutée.

Pour les peintres allemands contemporains de Grünewald, l'Italie et les Pays-Bas étaient les deux Terres Promises de l'art et la plupart d'entre eux considéraient un séjour à l'étranger comme le couronnement nécessaire de leurs années d'apprentissage. Dürer fit deux fois, en 1495 et en 1506, le voyage de Venise et il entreprit à la fin de sa vie en 1520 un voyage aux Pays-Bas qui fut pour lui un rajeunissement imprévu. Il y avait été précédé en 1509 par Lucas Cranach, délégué en mission par l'Électeur de Saxe

Frédéric le Sage. Quant à Holbein le jeune, on sait qu'avant de quitter Bâle pour se fixer définitivement en Angleterre, il avait accompagné son ami Boniface Amerbach dans le midi de la France, à Montpellier, et que vers 1517 il poussa probablement une pointe vers Côme, Milan et la Chartreuse de Pavie(1). Pourquoi Grünewald n'aurait-il pas suivi un exemple aussi général ?

D'après certains critiques, son voyage aux Pays-Bas se placerait vers 1500, avant la *Crucifixion* du Musée de Bâle et le *Christ aux outrages* de Munich où apparaissent déjà des influences néerlandaises. On allègue encore à l'appui de cette hypothèse les peintures en grisaille du retable Heller qui seraient imitées des retables des Pays-Bas. Mais comme cette particularité se retrouve dans les œuvres d'art allemand et notamment dans les autres retables de l'église des Dominicains de Francfort, l'argument est sans valeur.

C'est surtout le grand polyptyque d'Isenheim qui prête à des rapprochements avec la peinture néerlandaise. L'Annonciation est une étude d'intérieur lumineux où Grünewald reprend un problème amorcé par Jan van Eyck. Dans la Nativité et dans la Résurrection, le corps du Christ est source de lumière. Cet effet d'irradiation surnaturelle, dont on trouve de nombreux exemples dans l'art allemand au début du XVI^e^ siècle, semble bien emprunté à l'École de Haarlem où il apparaît dès le XV^e^ siècle chez Geertgen tot Sint Jans.

Enfin la Tentation de saint Antoine déchiré par les démons évoque naturellement le souvenir des « diableries » de Jérôme Bosch (1462-1516) le « faizeur de diables » de Bois-le-Duc(2). La Tentation de saint Antoine était un de ses sujets préférés; on en trouve des répliques au Palais d'Ajuda à Lisbonne, au Musée de Bruxelles, au Musée d'Anvers, au Rijksmuseum d'Amsterdam. Il est possible que Grünewald ait connu l'une de ces répliques(3), bien qu'à vrai dire on n'aperçoive dans son retable d'Isenheim aucune réminiscence directe.

(1) Il aurait été l'élève d'un grand artiste italien, trop peu connu en France, dont les œuvres maîtresses peuplent les églises de Côme, Novare, Verceil et Saronno : Gaudenzio Ferrari.

(2) Gossart, *Jérôme Bosch*, Lille, 1907. — Lafond, *Hieronymus Bosch*, Paris, 1914.

(3) La popularité de J. Bosch semble avoir été assez grande en Allemagne. Le Musée de Berlin possède en effet une copie allemande d'un triptyque de Bosch représentant le *Jugement*

Rieffel croit reconnaître également l'influence de Jérôme Bosch dans le *Portement de croix* de Carlsruhe où il relève certains traits communs aux deux maîtres : le goût du burlesque, les yeux clignotants des bourreaux, la composition de la palette.

En réalité, on n'a pu relever dans l'œuvre de Grünewald aucun emprunt indiscutable. Tout ce qu'on peut admettre, c'est que la prestigieuse technique des tableaux de J. Bosch avec « ces transparences de ton, ces chatoiements d'étoffes, ces dégradations lumineuses, ces colorations prismatiques, ces teintes d'arc-en-ciel qui en font une sorte de carnaval de couleurs(1) » n'a pas été sans influence sur son coloris. Mais ces rapprochements ne prouvent pas un séjour aux Pays-Bas.

L'hypothèse d'un *voyage en Italie* est tout aussi fragile. Elle ne s'appuie sur aucun texte. Il est vrai que rien n'atteste non plus le premier voyage de Dürer à Venise en 1494-95 et le voyage d'Holbein à Milan. Mais dans le cas de Dürer et d'Holbein, l'étude des œuvres emporte la conviction, tandis que chez Grünewald les traces d'italianisme sont beaucoup moins accusées.

En principe, un voyage de Grünewald en Italie n'aurait rien que de vraisemblable. Les rapports étaient très étroits entre l'Allemagne rhénane et l'Italie. Il y avait à Venise une colonie très prospère de marchands allemands, groupés au *Fondaco dei Tedeschi* (2). Les imprimeurs rhénans avaient émigré en grand nombre à Venise et jusqu'à Naples. Beaucoup d'Allemands profitèrent de l'année du jubilé de 1500 pour faire le pèlerinage de Rome. Le chanoine Jean Burchard de Strasbourg, le familier du pape Alexandre Borgia qui l'avait nommé clerc des cérémonies pontificales, s'était fait construire à Rome, vers 1503, une maison dans le style du *Frauenhaus*, par des ouvriers venus d'Alsace. D'autre part, les Italiens étaient presque aussi nombreux en Allemagne que les Allemands en Italie. Le donateur du retable d'Isenheim, le prieur Guido Guersi, était un Sicilien.

dernier, le *Paradis* et l'*Enfer* que Flechsig attribue à Hans Cranach, le Pseudo-Grünewald. L'original qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne avait peut-être été acquis par l'Électeur de Saxe Frédéric le Sage pour sa Collégiale de Wittenberg, ou par le cardinal Albert de Brandebourg pour sa Collégiale de Halle.

(1) Fierens-Gevaert *ap.* Lafond, *op. cit.*

(2) C'est cette « Chambre de commerce » allemande de Venise qui commanda à Dürer en 1506 son tableau de la *Fête du Rosaire*.

Dans certaines cités de l'Allemagne du Sud, comme Augsbourg, la ville des maisons peintes et des fontaines monumentales, les Italiens se sentaient chez eux. Ne disait-on pas qu' « il fallait avoir été à Venise si l'on voulait jouir à Augsbourg de quelque considération »(1)?

Mais Grünewald semble avoir résisté au courant qui entraînait avec tant de force l'Allemagne vers l'Italie. Les peintres allemands qui subissent l'influence de la Renaissance italienne commencent toujours par imiter les détails d'architecture, par exemple l'ornementation des pilastres. Ce fait est particulièrement frappant dans les premiers tableaux italianisants de Burgkmair. Or, chez Grünewald, l'architecture et la décoration restent purement gothiques, au moins jusqu'au retable d'Isenheim. La chapelle où les anges donnent leur concert est d'un gothique exaspéré et les anges musiciens eux-mêmes n'ont rien de commun avec les *putti* ailés, mis à la mode par la Renaissance italienne.

Les critiques allemands qui admettent le voyage de Grünewald en Italie n'arrivent pas à se mettre d'accord sur la date de ce voyage hypothétique. Muther le place antérieurement au retable d'Isenheim, vers 1508. D'après Rieffel et Bock, il n'aurait eu lieu qu'une dizaine d'années plus tard, entre 1515 et 1518, avant le retable d'Aschaffenbourg. D'après Oskar Hagen qui a repris cette question pendant la guerre, il faudrait le reporter au contraire en 1500, avant le *Christ aux outrages* de 1503.

Le principal argument de Muther est que certaines parties du retable d'Isenheim trahissent l'influence de Mantegna et de Léonard de Vinci.

On sait que Mantegna a été après Michel Wolgemut et Martin Schongauer le véritable maître de Dürer et que les premiers essais de gravure sur cuivre du Nurembergeois fourmillent de réminiscences ou d'imitations directes de Mantegna. En est-il de même chez Grünewald? On a pu relever entre le retable d'Isenheim et l'œuvre du maître padouan d'assez curieuses analogies. Dans le volet de la Résurrection, les raccourcis audacieux des veilleurs renversés près du sarcophage auraient leur prototype dans la *Resurrection* de Mantegna (Musée de Tours). Il y a dans le paysage de la Visite de Saint Antoine à Saint Paul une arche de rochers qui ressemble à l'arche du *Parnasse* (Louvre). Le geste du Saint Sébastien aurait été emprunté à un des porte-litières du *Triomphe de César*. Tous

(1) *Man musste in Venedig gewesen sein, wenn man daheim was gelten sollte.*

ces rapprochements sont plus ingénieux que probants. Dans tous les cas, s'il est vraisemblable et même certain que Grünewald a eu entre les mains des gravures de Mantegna, il ne s'ensuit pas qu'il ait été voir ses tableaux sur place à Padoue ou à Mantoue.

A-t-il subi davantage l'influence de Léonard de Vinci? On a dit que la Madone d'Isenheim était une réplique germanique de la *Vierge aux rochers*. « Même port de tête, même front vaste où les cheveux ondés se partagent pour se répandre sur les épaules. » Dans les deux tableaux, la figure de la Vierge se détache sur un fond de montagnes bleuâtres fantastiquement déchiquetées. La *Vierge aux rochers* était encore à Florence au commencement du XVI^e^ siècle : c'est là que Grünewald l'aurait vue et c'est « les yeux encore pleins des merveilles florentines » qu'il aurait entrepris de peindre le retable d'Isenheim.

En réalité, le sourire de la Madone d'Isenheim n'a rien de léonardesque. Il suffit de la comparer à la *Laïs Corinthiaca* du Musée de Bâle, peinte en 1520 par Holbein le jeune sous l'influence de Vinci, pour saisir toute la différence. Le modelé de Grünewald n'a rien de commun avec le « sfumato » raffiné et mystérieux du mage de Milan. Il y a dans le paysage de la Nativité comme dans celui des deux Ermites des motifs montagneux, mais si stylisés qu'on ne peut guère en chercher le modèle en Italie : ils ont bien plutôt un caractère vosgien. Notons d'ailleurs que ces lointains bleuâtres qu'on prétend empruntés à la *Vierge aux rochers* se retrouvent aussi bien dans l'École des Pays-Bas et notamment chez les paysagistes mosans Joachim Patinir et Henri Bles. Le palmier solitaire du volet des Ermites ne suppose pas nécessairement un voyage outremonts : il a été suggéré à l'artiste par le récit de la Légende dorée et n'a certainement pas été copié d'après nature (1).

Les indices d'un voyage en Italie postérieur au retable d'Isenheim ne sont pas plus probants. Quoi qu'en dise K. Lange, la Madone de Stuppach n'est pas plus raphaélesque que la Madone d'Isenheim n'est léonardesque. Sans doute, les fonds d'architecture gothique sont remplacés dans les dernières œuvres de Grünewald par des fonds d'architecture Renaissance. D'après Rieffel, l'architecture du Palais de Latran dans le volet d'autel de Fribourg présenterait même des détails spécifiquement romains : pilastres,

(1) Il porte des baies rouges de sorbier en guise de régimes de dattes.

médaillons, statues de saints dans des niches à coquille, motif fréquent dans les tabernacles et les monuments funéraires de Mino da Fiesole, à S. Maria del Popolo, à S. Maria in Araceli. Dans le *Portement de croix* de Carlsruhe, le temple de Jérusalem rappelle vaguement le « tempietto » rond de Bramante à S. Pietro in Montorio. Mais qui nous dit que Grünewald n'a pas emprunté cette défroque Renaissance à des gravures? S'il avait accompagné à Rome le chanoine Reitzmann ou l'archevêque de Mayence, n'en aurait-il pas profité pour reproduire plus exactement dans son retable de Sainte-Marie-aux-Neiges d'Aschaffenbourg la Basilique de Sainte-Marie-Majeure et le Palais de Latran?

Bock fonde surtout son hypothèse d'un voyage de Grünewald à Rome sur un passage de Sandrart qui dans sa *Teutsche Akademie* prétend avoir vu à Rome un Saint Jean faussement attribué à Dürer où il reconnut une œuvre de Grünewald. Peut-être s'agit-il d'un tableau disparu de l'église Saint-Pierre-aux-Liens dont parle Pinarolo dans l'*Antiquita di Roma*. Comme Albert de Brandebourg, le protecteur de Grünewald, était cardinal-prêtre au titre de S. Pietro in Vincula, il est permis de supposer que, de même qu'il fit venir Grünewald à Halle pour décorer sa Collégiale, il l'amena aussi à Rome pour décorer l'église dont il était le patron. Mais toute cette argumentation n'est qu'un tissu de conjectures et n'apporte aucune preuve décisive.

Cette question du voyage en Italie a été récemment reprise, sinon résolue, par Oskar Hagen dans une série d'articles qu'il a publiés dans la *Kunstchronik* de 1916 à 1918 (1). Il soutient qu'à défaut d'un document écrit, les concordances entre les œuvres peintes ou dessinées de Grünewald et certaines œuvres du Quattrocento italien sont si nombreuses et si évidentes qu'aucun doute n'est plus permis sur la réalité d'un voyage de l'artiste au sud des Alpes. A l'analogie déjà signalée par Muther et Schmid du Saint Sébastien d'Isenheim avec une des figures du Triomphe de César de Mantegna, il ajoute deux rapprochements nouveaux : 1° entre

(1) *Zur Frage der Italienreise des Matthias Grünewald*, 24 nov. 1916. — *Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar des M. G.*, 11 et 25 mai 1917. — *Grünewald und das Mantegnatriptychon in den Uffizien*, 15 juin 1917. — *Einheit der künstlerischen Persönlichkeit Grünewald, Italien*, 8 mars 1918.

La substance de ces articles a été incorporée dans une monographie récemment parue sous le titre de : *Matthias Grünewald*. Munich. 1re édition 1918; 2e édition 1920.

un projet d'Adoration des Mages pour le retable d'Aschaffenbourg que nous connaissons par trois dessins (deux au Cabinet des Estampes de Berlin, un à l'Albertina de Vienne) et un triptyque peint par Mantegna pour les Gonzague, conservé aux Uffizi de Florence ; 2° entre un fragment de prédelle de Pesello, jadis à Santa Croce et aujourd'hui à la Casa Buonarotti de Florence, et le *Christ aux outrages* de Munich. Ce second rapprochement serait, s'il était inattaquable, particulièrement intéressant parce qu'il permettrait de reporter le voyage en Italie de Grünewald avant 1503. La conclusion de Hagen, c'est que Grünewald, après avoir fait son apprentissage à Augsbourg dans l'atelier d'Holbein l'ancien, a fait le pèlerinage de Rome en 1500, à l'occasion du jubilé, en compagnie de son compatriote le chanoine Reitzmann d'Aschaffenbourg. Il aurait vu à Mantoue le *Triomphe de César* de Mantegna, à Florence la prédelle de Pesello et la *Sainte Anne* de Léonard ; il se serait documenté à Rome sur l'architecture du Latran. C'est ainsi que s'expliqueraient l'académie mantegnesque du Saint Sébastien d'Isenheim, la composition pesellinesque du *Christ aux outrages*, le sourire léonardesque des Madones d'Isenheim et de Stuppach, l'architecture à la romaine du Palais de Latran dans le retable d'Aschaffenbourg.

Le malheur est que ces rapprochements sont souvent forcés, toujours contestables et qu'aucun d'eux n'emporte la conviction (1).

En somme, si dans l'œuvre de Grünewald on peut relever quelques analogies avec Jérôme Bosch d'un côté, avec Mantegna et Léonard de Vinci de l'autre, ces ressemblances ou ces réminiscences sont trop superficielles pour qu'on ait le droit de conclure que le maître d'Aschaffenbourg est entré en contact intime avec l'art des Pays-Bas et de l'Italie. Il est certain qu'il a connu, comme tous les artistes de cette époque, les gravures et les plaquettes italiennes qui vulgarisaient à travers l'Europe entière le style de la Renaissance. Il a pu, sans quitter l'Allemagne, étudier de près des tableaux flamands et hollandais, nombreux dans les églises et les collections privées de la région rhénane. Mais ces influences étrangères

(1) Cf. à ce sujet la critique de Mlle Voigtländer : « *Zur Italienreise Grünewalds* », *Kunstchronik*, 1er février 1918. Elle fait remarquer très justement que certains détails, donnés par Hagen comme purement italiens, se retrouvent dans les peintures allemandes de l'époque, notamment chez Holbein l'ancien.

n'ont jamais eu sur son évolution artistique l'importance capitale qu'elles ont eue sur l'art de Dürer dont les deux principales étapes sont marquées par le voyage à Venise de 1506 et le voyage à Anvers de 1520. Les grands tableaux religieux de Dürer : la *Fête du Rosaire* de Prague, le *Couronnement de la Vierge* peint pour les Dominicains de Francfort, l'*Adoration de la Sainte Trinité* de Vienne ou encore son *Portrait par lui-même* à Munich seraient inconcevables sans l'influence de Giovanni Bellini; et de même les magnifiques portraits de la dernière période de l'artiste, le *Jérôme Holzschuher* de Berlin, l'*Homme au grand chapeau* de Madrid, ne seraient pas ce qu'ils sont si Dürer pendant son voyage aux Pays-Bas n'avait découvert les peintres anversois et notamment Quentin Matsys. Au contraire l'évolution artistique de Grünewald, telle que nous pouvons la reconstituer dans l'état actuel de nos connaissances, ne semble avoir été déterminée ou déviée à aucun moment par des influences italiennes ou néerlandaises.

C'est dans l'art allemand du XV^e^ siècle et plus particulièrement dans l'École du Rhin moyen dont il est la suprême efflorescence qu'il faut chercher le germe de son œuvre. Holbein l'ancien a pu renforcer chez lui l'instinct et le goût de la belle couleur; Dürer a pu lui inculquer le sens de la ligne expressive. Mais il reste au fond l'héritier de ces vieux peintres anonymes de la région du Rhin et du Main; le *Maître de l'autel de Friedberg*, le *Maître du Livre de Raison*, dont l'œuvre mutilé se laisse entrevoir au Musée de Darmstadt et au Musée historique de Francfort. Voilà le terroir et la tradition dont il est issu. De même que l'École de Nuremberg s'épanouit dans l'œuvre d'Albert Dürer, cette École rhénane atteint son apogée avec Grünewald. Cette généalogie ne nous explique pas, bien entendu, pourquoi, entre tant de peintres nés et élevés dans le même milieu, Grünewald est le seul qui ait eu du génie. Mais le génie reste toujours, en dépit de tous les commentaires, un « accident ».

LIVRE II

L'OEuvre de Grünewald

CHAPITRE I

DE L'AUTHENTICITÉ ET DE LA CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DE GRÜNEWALD

I. — Authenticité. — *a*) Les deux œuvres signées du monogramme : grisailles de Francfort et retable de Sainte-Marie-aux-Neiges d'Aschaffenbourg. — *b*) Les œuvres attestées par Sandrart et notamment le retable d'Isenheim. — *c*) Œuvres assignées à Grünewald pour des raisons de style.

II. — Chronologie. — Raisons pour lesquelles la *Crucifixion* de Carlsruhe est probablement postérieure au *Saint Érasme* de Munich.

LA VIERGE ADORÉE
PAR LE CARDINAL ALBERT DE BRANDEBOURG
Atelier Cranach (Halle, Église Notre-Dame).

Les critiques qui se sont occupés de Grünewald sont loin d'être d'accord sur le nombre de ses œuvres authentiques et sur leur chronologie, même approximative. Les certitudes sont aussi rares pour ses œuvres que pour sa vie.

I — AUTHENTICITÉ

a) Les deux peintures signées du monogramme de l'artiste. — Nous ne connaissons en tout et pour tout que deux œuvres peintes de Grünewald dont il ait pris soin d'attester lui-même l'authenticité en y apposant son monogramme composé de ses deux initiales entrelacées : $\frac{N}{GM}$: un panneau en grisaille du Musée historique de Francfort représentant saint Laurent et le retable de la chapelle Sainte-Marie-

aux-Neiges (*Mariaschneekapelle*) de la Collégiale d'Aschaffenbourg dont le cadre, qui porte à côté du monogramme la date de 1519, est seul resté en place. Le panneau central qui représente la Madone orne aujourd'hui le maître autel de l'église de Stuppach, petit village près de Mergentheim, en Bavière, et l'un des volets où figure le Miracle de Sainte-Marie-aux-Neiges s'est échoué au Musée de Fribourg-en-Brisgau. C'est à ce retable que se rapporte le testament du chanoine Heinrich Reitzmann d'Aschaffenbourg qui désigne « Magister Mattheus » pour l'exécution de l'autel de Sainte-Marie-aux-Neiges.

A ces deux œuvres peintes, on peut ajouter deux dessins dont l'authenticité n'est pas suspecte : une *étude de têtes* du Cabinet des Estampes de Berlin, marquée du monogramme, et une étude de *femme en prière* de l'Ashmolean Museum d'Oxford, qui porte en marge la signature « (M)athis » écrite de la main du maître, comme l'atteste une glose émanant sans doute de Philippe Uffenbach. Le portrait présumé de Grünewald par lui-même à la Bibliothèque d'Erlangen est bien marqué du même monogramme que le dessin de Berlin, mais il est très retouché et d'authenticité douteuse.

Ainsi deux peintures et deux dessins : voilà à quoi se réduit l'œuvre du maître attesté par son monogramme ou sa signature. Tout le reste, même le retable d'Isenheim, que nous considérons comme son œuvre capitale, n'est qu'attribution plus ou moins contestable. En ce sens, Bock a raison de dire que sur l'œuvre de Grünewald, « il n'y a guère provisoirement que des opinions et non des faits établis » (1).

b) Les œuvres attestées par Sandrart et notamment le retable d'Isenheim. — A défaut de signatures et de documents d'archives, il nous faut avoir recours pour reconstituer l'œuvre de Grünewald aux témoignages anciens qui ont enregistré la tradition et à l'analyse critique du style et de la technique. Il est évident qu'un témoignage ou même un faisceau de témoignages et qu'une expertise, même minutieuse, ne nous donneront jamais le même degré de certitude qu'une signature contrôlée ou une pièce d'archives.

Le témoignage le plus précieux que nous possédions sur l'œuvre

(1) Bock, *Kunstchronik*, février 1911.

comme d'ailleurs sur la vie de Grünewald est celui de Sandrart. A vrai dire, le Vasari allemand ne s'est nullement préoccupé de dresser la liste complète et méthodique des œuvres de Grünewald, mais le catalogue qu'il nous donne reste, malgré ses inexactitudes et ses lacunes, très précieux à consulter. Voici, classées d'après leur emplacement, les œuvres qu'il mentionne :

A Francfort, dans l'église des Dominicains ou Frères Prêcheurs : 1° quatre figures de saints sur les volets de l'autel de l'Assomption de la Vierge, c'est-à-dire du retable commandé par Jacob Heller dont Dürer avait peint le panneau central; 2° la Transfiguration du Christ sur le mont Thabor.

A Mayence, dans la cathédrale, trois retables à deux volets peints sur les deux faces.

A Eysenach (Isenheim), le retable de saint Antoine.

A Munich, dans la collection du duc Guillaume de Bavière, une petite Crucifixion.

A Rome, un Saint Jean qui était faussement attribué à Dürer.

Enfin une série de gravures sur bois illustrant l'Apocalypse.

La plupart de ces œuvres sont perdues. Les trois retables de la cathédrale de Mayence avaient déjà disparu du vivant de Sandrart : les Suédois les avaient enlevés en 1631, lors du pillage de Mayence, et le vaisseau qui transportait ce butin à Stockholm sombra corps et biens dans la traversée de la Baltique. Nous avons également à enregistrer la perte de deux des grisailles du retable Heller et de la *Transfiguration* de l'église des Dominicains de Francfort, de la petite *Crucifixion* de Munich qui fut vraisemblablement brûlée en 1729, dans un des incendies de la « Résidence », et du *Saint Jean* de l'église S. Pietro in Vincoli de Rome.

Quant aux gravures de l'Apocalypse que Sandrart attribue à Grünewald, elles sont d'une quinzaine d'années postérieures à sa mort. Elles doivent être restituées à un artiste bavarois qui avait les mêmes initiales et employait le même monogramme que Mathias Grünewald : Mathias Gerung de Nördlingen (1) (vers 1500-1570), élève de H. Baldung, dont on connaît, outre d'excellentes gravures sur bois, des miniatures illustrant la

(1) Campbell Dodgson, *Eine Holzschnittfolge Mathias Gerungs. Jahrb. der pr. Kunsts*, 1908, p. 195.

Bible du Palatin Othon-Henri à Heidelberg, et un tableau allégorique assez médiocre du Musée de Carlsruhe représentant la Justice enchaînée qui sommeille : *Justitia dormit* (1513) (1).

Ainsi, déduction faite des œuvres disparues et apocryphes, il ne nous reste plus sur la liste dressée par Sandrart que deux œuvres : les grisailles de Francfort et le retable d'Isenheim.

Il n'y a pas lieu de mettre en doute le témoignage de Sandrart à propos des grisailles de Francfort, puisque leur authenticité est certifiée par le monogramme de l'artiste. Mais son attestation suffit-elle pour garantir l'authenticité du retable d'Isenheim? La question est d'autant plus importante à résoudre qu'il s'agit du plus grand chef-d'œuvre pictural de l'art allemand.

Du passage de la *Teutsche Akademie* qui s'y réfère, il résulte que Sandrart n'avait pas vu lui-même le retable. « Il doit se trouver à Eisenach, écrit-il, un autel de la main de Grünewald, avec un curieux Saint Antoine où les démons sont, paraît-il, peints à merveille. » Bien que l'allusion à un des volets du retable d'Isenheim soit très claire, il s'en faut qu'un témoignage aussi indirect lève tous les doutes.

Par une singulière coïncidence, il se trouve que des deux peintures les plus célèbres de Colmar : la *Vierge au buisson de roses* et le *retable d'Isenheim*, aucune n'est signée. On s'explique à la rigueur que Schongauer n'ait pas signé sa Madone. Mais il est surprenant qu'un polyptyque de dimensions aussi exceptionnelles, qui comprend, outre les parties sculptées, deux volets fixes et deux paires de volets mobiles peints sur les deux faces, ne porte aucune marque d'origine. Les grands tableaux religieux de Dürer, le maître-autel de la cathédrale de Fribourg que Baldung Grien peignait à la même époque portent ostensiblement des cartels avec de pompeuses inscriptions en latin recommandant à la postérité les noms d'*Albertus Dürer Noricus* et de *Joannes Baldung Gamundianus* (2). C'est à

(1) D'après le catalogue de la Galerie de Carlsruhe rédigé par Koelitz, ce tableau de Gerung ne serait que la copie d'une œuvre de B. Beham. Cf. *Katalog der Gemäldegalerie*. Karlsruhe, 1910. Gerung dessina en outre des cartons de tapisseries qui furent tissées par des hautelissiers flamands à Lauingen en Bavière où le prince Othon-Henri de Neubourg avait installé un atelier.

(2) Dans la *Fête du Rosaire*, l'*Adoration de la Sainte Trinité*, Dürer se représente lui-même dans un coin à l'arrière-plan, tenant à la main un cartel.

eux qu'on a longtemps attribué ce chef-d'œuvre anonyme qui n'est même pas marqué d'un monogramme.

Une *Description de l'Alsace* qui date de la seconde moitié du XVII[e] siècle affirme déjà que le « retable du Maître-Autel (d'Isenheim) est une chose digne de la curiosité des plus délicats dans la peinture et sculpture, puisqu'il est de la main d'Albert Dürer ». La *Chronique de Guebwiller* déclare pareillement que « ces panneaux travaillés avec tant d'art sont l'œuvre du fameux artiste Albert Dürer, peintre et sculpteur tout ensemble » (1).

A la fin du XVIII[e] siècle, l'auteur de l'*Anzeige* confirme l'attribution du retable d'Isenheim à Albert Dürer : « Nulle part, écrit-il, on ne peut mieux instituer une comparaison entre ce grand artiste et ses précurseurs que dans l'église des Antonites d'Isenheim, où l'on trouve à côté de quelques-uns des meilleurs ouvrages de Martin Schön un retable que la tradition attribue à Albert Dürer, qui est digne de lui à tous les égards et en tout cas parfaitement dans sa manière.

« Albert Dürer est-il l'auteur de cette œuvre? je ne puis ni ne veux le décider, si persuadé que j'en puisse être. Mais ce qui est certain, c'est que particulièrement les peintures extérieures du retable sont, au point de vue de l'invention, du dessin et de tout ce qui peut caractériser un artiste, dans le goût de Dürer, que sur un autre tableau à l'intérieur des volets on voit parmi les ornements une porte ouverte dont, si je me souviens bien, cet artiste se sert en guise d'armes parlantes (2), et qu'enfin la tradition générale depuis plus de deux siècles lui attribue ces merveilles de l'église d'Isenheim. »

Les commissaires de la Révolution chargés de faire en 1793 et 1794 l'inventaire de l'église d'Isenheim sont également d'avis que « les peintures et les bustes sculptés du célèbre Autel d'Isenheim sont l'ouvrage d'Albert Dürer ».

Les premiers inventaires du Musée de Colmar, par Frédéric Bu-

(1) *Die Taffeln so überaus khünstliech gearbeitet, von dem weltberiembten Khünstler Albrecht Dyrrer, Mahler undt Bildhauwer zugleich.*

(2) Dürer avait en effet comme armes parlantes une porte (allemand Thür ou Dür), de même que Schäufelein avait une petite pelle (Schaufel), le sculpteur Peter Vischer et ses fils un poisson (Fisch), Ludwig Krug une cruche (Krug), etc... Les signatures en manière de rébus étaient très en faveur à cette époque.

tenschœn (vers 1800) et l'abbé Reichstetter (1828), maintiennent encore l'attribution traditionnelle à Dürer : « Ces tableaux d'Albert Dürer, écrit Reichstetter, jouissent d'une si grande réputation à l'étranger que plusieurs des peintres les plus renommés de l'Allemagne sont déjà venus exprès ici dans leurs voyages pour les voir et en ont fait un grand éloge, comme production du pinceau du peintre le plus justement renommé du XV^e^ siècle. » Il n'est pas jusqu'aux bustes et statues du retable où on ne « remarque les même beautés du travail du fameux Albert Dürer ».

Vers 1840 le nom de Grünewald reparaît et semble un moment devoir rester associé définitivement au retable d'Isenheim. Mais Waagen et Passavant ayant eu la malencontreuse idée de lui attribuer une série de tableaux de l'atelier Cranach provenant de Halle, cette confusion remet tout en question. Si Grünewald était l'auteur des tableaux de Halle, il ne pouvait être l'auteur du retable d'Isenheim. C'est la conclusion à laquelle se rallie Woltmann qui, dans une étude publiée en 1866 sous le titre de : *Un chef-d'œuvre de l'art allemand sur le sol français* (1), attribue catégoriquement le retable d'Isenheim à Hans Baldung Grien.

« Aucune inscription, écrit-il, ne révèle le nom de l'auteur de ces peintures. Le catalogue actuel du Musée les attribue à Mathias Grünewald. Mais quiconque a vu les œuvres certaines de Grünewald, l'autel jadis attribué à Lucas Cranach dans l'église du Marché de Halle et la *Conversion de Saint Maurice* à la Pinacothèque de Munich ne peut pas reconnaître dans les peintures de Colmar des travaux de la même main.

« Bien que Bernard Jobin et Sandrart désignent formellement Grünewald comme l'auteur du retable, tout le caractère de l'œuvre contredit nettement cette opinion et le seul moyen de sortir de ces contradictions me paraît être d'admettre qu'il s'est produit une confusion de noms entre Grien et Grünewald.

« C'est en effet à H. Baldung Grien que Waagen, avec son incomparable coup d'œil de connaisseur, a déjà attribué ces peintures dans ses *Artistes et OEuvres d'art en Allemagne*. C'est dans la ville voisine de Fribourg que cet artiste a peint son célèbre maître-autel, dans la ville voisine de Strasbourg qu'il s'est fixé et qu'il a terminé sa vie. Hans

(1) Woltmann, *Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden. Zeits. f. bild. Kunst*, 1866.

Baldung Grien de Gmund, un des visionnaires les plus hardis qui aient jamais peint, est le seul maître connu auquel on puisse attribuer les peintures de Colmar. »

Il est difficile de se tromper avec plus d'assurance. Dix ans après, en 1876, dans son *Histoire de l'art allemand en Alsace* (1), Woltmann était contraint d'avouer qu'il s'était complètement fourvoyé en jugeant Grünewald d'après les œuvres de l'atelier de Cranach; il confessait tout penaud qu'il avait eu tort de se fier au « coup d'œil infaillible » de Waagen et il restituait à Grünewald les peintures de Colmar qu'il avait si formellement revendiquées pour Baldung.

En somme, nous voyons que depuis la fin du XVII^e^ siècle jusque vers la fin du XIX^e^ siècle, le retable d'Isenheim a été dénié à son véritable auteur. Sur quelles raisons se fonde l'attribution aujourd'hui universellement admise à Mathias Grünewald ?

Notre conviction est basée à la fois sur l'accord des plus anciens témoignages et sur des concordances de style avec les deux œuvres dont l'authenticité est indiscutable : les grisailles de Francfort et le retable d'Aschaffenbourg.

Le témoignage de Sandrart, que nous pourrions récuser s'il était isolé, est confirmé en effet par plusieurs écrivains allemands ou suisses du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle qui attribuaient déjà bien avant lui le retable d'Isenheim à Mathias d'Aschaffenbourg. L'imprimeur strasbourgeois Bernard Jobin écrit à la date de 1573, c'est-à-dire une soixantaine d'années seulement après l'exécution du retable : « Mathias d'Oschnaburg, dont on peut voir le précieux tableau à Issna (2) ». Plus tard, en 1620, nous trouvons sous la signature d'un éditeur de Francfort, Vincent Steinmeyer, la mention suivante : « Matthis d'Aschaffenburgk dont les beaux tableaux se trouvent encore présentement à Lessheim près Colmar, comme aussi à Mayence dans la cathédrale, à Aschaffenburgk et en d'autres lieux (3). » Vers 1650, un collectionneur bâlois, R. Fäsch, parle de « Mathieu d'Oschnabrug, auteur

(1) *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass.* Leipzig, 1876. « *Diese Vermuthung erwies sich als irrig.* »

(2) *Mathis von Oschnaburg, dessen köstlich gemäl zu Issna zu sehen.*

(3) *Mathis von Aschaffenburg dessen künstlich gemäld man jetziger Zeit zu Lessheim bey Colmar... findet.*

d'un retable extrêmement précieux à Isna près Mulhouse dans l'église de Saint-Antoine (1) ». Tous ces renseignements concordent avec la tradition recueillie à Francfort par Sandrart, qui écrit en 1675 qu'il doit y avoir à « Eisenach » un curieux autel de la main de Grünewald où l'on voit saint Antoine « tourmenté par les démons » (2).

Si dans ces quatre témoignages, qui s'échelonnent entre 1573 et 1675, l'orthographe des noms géographiques offre les plus singulières divergences, l'accord n'en est pas moins complet sur le fond. De même qu'Oschnaburg ou Oschnabrug et Aschaffenburg ne sont qu'une seule et même ville, Issna près Mulhouse, Lessheim près Colmar, Eisenach (*Isenacum* dans l'édition latine de la *Teutsche Akademie*) ne sont évidemment que des variantes plus ou moins déformées d'Isenheim (3). Ainsi la tradition qui attribuait le retable d'Isenheim à Grünewald est antérieure à la tradition qui l'attribuait à Dürer.

A défaut de cette tradition formelle qui ne se perdit qu'à la fin du XVII^e^ siècle, la comparaison attentive du style du retable d'Isenheim avec les œuvres certaines de Grünewald suffirait à lever tous les doutes. La Madeleine à genoux de la *Crucifixion* d'Isenheim et la possédée exorcisée par le *Saint Cyriaque* de Francfort se ressemblent d'une façon frappante. Les anges musiciens de la Nativité sont étroitement apparentés aux deux diacres de Francfort. La Madone qui écoute le Concert des Anges est sœur de la Madone de Stuppach qui provient, comme nous l'avons dit, du retable d'Aschaffenbourg. Des connexités de style aussi étroites ont une valeur presque aussi démonstrative que des documents.

Nous avons donc de fortes raisons de croire que ce chef-d'œuvre de l'art allemand est légitimement associé au nom de Grünewald. Mais cette œuvre gigantesque est-elle tout entière de sa main ? L'opinion du

(1) *Mattheus von Oschnabrug, author des überaus köschlichen Gemeldtes zu Isna, under Milhausen, in S. Antoni Kirche, ist ein gross St(ück) mit 2 Flüglen, alles auf Holtz gemaldt, in medio Crucifix, und darbei Maria vor Ohnmacht sinckendt, und bei ihren Johan ; auf beiden Flüglen ist St. Antonius, wie in die Teuffel plagen.*

(2) *Es soll auch ein Altarblatt in Eisenach von dieser Hand sein, ein verwunderlicher S. Antonio, worinnen die Gespengster gar artig ausgebildet sein sollten.*

(3) Huysmans, prenant l'indication de Sandrart au pied de la lettre, croit que Grünewald a réellement travaillé à Eisenach en Thuringe (*Trois Primitifs*, p. 156). Il explique même les colorations déconcertantes de certains fonds de paysage de l'artiste par les terres rouges de la Thuringe. Ces conjectures ne sont basées que sur une faute d'orthographe de Sandrart.

XVIII^e siècle, reprise par Bock, qui lui attribue non seulement toutes les peintures, mais encore toutes les sculptures du retable n'est pas soutenable (1). Il est très exceptionnel, malgré l'exemple souvent cité et d'ailleurs contestable de Hans Multscher et de Michel Pacher, que les parties peintes et sculptées d'un retable soient l'œuvre d'un même artiste et rien ne nous autorise à penser que Grünewald ait été l'un de ces rares peintres-sculpteurs.

Mais, laissant les sculptures à part, on peut se demander si, dans les panneaux peints eux-mêmes, il ne faut pas distinguer plusieurs « mains ». Les retables allemands du XV^e et du XVI^e siècle étaient généralement des œuvres *collectives* exécutées sous la direction d'un entrepreneur ou chef d'atelier avec la collaboration de plusieurs apprentis. « C'est un fait bien connu, écrit M. Flechsig dans ses *Études sur Cranach* (2), que nos artistes allemands anciens, sauf peut-être un petit nombre d'exceptions, se sont presque toujours servis, pour l'exécution de grandes commandes, de l'aide d'apprentis. Il est très rare qu'un maître très occupé ait exécuté à lui seul un grand retable composé de nombreuses parties. » La preuve que ce procédé de division du travail, qui nous semble aujourd'hui plus industriel qu'artistique, était de pratique courante, c'est que Dürer réclame au marchand drapier francfortois Jacob Heller, qui lui avait commandé un retable, une augmentation de salaire en alléguant que le tableau principal est peint entièrement de sa main. Nous ignorons si, à l'époque du retable d'Isenheim, Grünewald avait déjà des aides ou des apprentis; mais nous savons pertinemment que quelques années plus tard, en 1519, pour achever plus rapidement son retable d'Aschaffenbourg, il se reposa sur un de ses élèves du soin de peindre le revers des volets.

Connaissant ces habitudes de fabrication des retables, il est permis de se demander si Grünewald a assumé à lui seul l'écrasante besogne que représente la mise au point des volets fixes et mobiles du gigantesque retable d'Isenheim (3). Ce soupçon est d'autant plus justifié que les

(1) Bock, *Die Werke des M. Grünewald*, p. 84.

(2) Flechsig, *Cranachstudien*, Leipzig, 1900, p. 68.

(3) La même question se pose pour les grands polyptyques de l'École flamande, le retable de l'Agneau de Gand et le Jugement dernier de Beaune. La décoration des manuscrits était également comme la peinture des retables une œuvre collective à laquelle participaient plusieurs miniaturistes.

différents panneaux du retable accusent des inégalités dans l'exécution et même des divergences dans le style qu'il est bien difficile d'expliquer par la seule différence des sujets et l'évolution normale du talent de l'artiste pendant la durée de son travail. La Crucifixion diffère grandement de la Nativité, qui diffère à son tour du saint Sébastien; si bien qu'on serait tenté à première vue d'attribuer ces trois panneaux à trois artistes différents. Ajoutons que d'un panneau à l'autre les mêmes personnages passent par de déconcertantes métamorphoses. Le Christ herculéen de la Crucifixion ne ressemble guère au gringalet débile de la Résurrection. La Vierge pâle qui s'évanouit au pied de la croix n'est sûrement pas de même race que la maritorne rougeaude de l'Annonciation. Le saint Antoine replet du volet fixe a la figure beaucoup plus pleine que le saint Antoine émacié du volet des Ermites. Si le même peintre avait exécuté tous ces panneaux, n'aurait-il pas adopté pour chaque personnage un type et comme un signalement uniforme ?

C'est pour toutes ces raisons que plusieurs critiques ont été amenés à penser que le retable d'Isenheim était une *œuvre collective*. L'auteur de l'*Anzeige*, estimant qu' « au point de vue des parties les plus hautes de l'art : l'invention, la composition et l'expression », le panneau de la Crucifixion est très supérieur aux autres, incline à croire que le maître (Albert Dürer) n'a exécuté que ce premier tableau et qu'un de ses élèves s'est chargé des autres. Woltmann soutient exactement le contraire. D'après lui le maître (Baldung Grien) n'aurait peint que la seconde paire de volets mobiles et les volets fixes. La paire de volets extérieurs, c'est-à-dire la Crucifixion, serait le travail d'un apprenti, qui emprunte au maître certains effets d'éclairage, mais s'en distingue par la grossièreté du sentiment et l'extrême incorrection du dessin.

Ces contradictions montrent bien le cas qu'il faut faire de ces essais de discrimination. Plus on y réfléchit, plus l'hypothèse d'une collaboration paraît inadmissible, car si plusieurs artistes s'étaient partagé la besogne, il y aurait forcément non seulement des différences de style et de types, mais des différences de qualité. Dans les retables collectifs allemands, comme celui de Saint-Wolfgang par exemple, rien de plus aisé que de faire le départ entre l'œuvre du maître et celle de ses apprentis. Dans le retable d'Isenheim au contraire, il n'y a rien de médiocre. Il n'est pas un seul panneau de ce vaste cycle qui ne décèle la griffe d'un grand peintre. C'est

pourquoi, bien que ce prodigieux ensemble de peintures ne soit pas d'une homogénéité absolue, il faut nous résigner, *dum probetur contrarium*, à attribuer à la même main l'exécution intégrale de ce chef-d'œuvre.

c) Œuvres attribuées a Grünewald pour des raisons de style. — Ainsi, aux deux œuvres de Grünewald dont l'authenticité est attestée par son monogramme, nous sommes en droit d'en ajouter une troisième dont l'attribution se fonde à la fois sur des analogies de style et sur la concordance de plusieurs témoignages anciens. Les grisailles de Francfort, le retable d'Aschaffenbourg, le retable d'Isenheim, voilà à quoi se réduirait, aux yeux d'un biographe hypercritique, l'œuvre de Grünewald. Toutes les autres peintures que les catalogues mettent sous son nom lui sont attribuées uniquement pour des raisons de style.

Il n'est pas surprenant dans ces conditions que le désaccord le plus complet règne parmi les « Grünewald-Forscher ». Suivant que la date de naissance de l'artiste était avancée ou reculée, suivant qu'on en faisait l'élève de Schongauer, du Maître du Livre de Raison, d'Holbein l'ancien ou de Dürer, les œuvres les plus disparates lui ont été successivement attribuées et retirées. Ce n'est que peu à peu, à mesure que progressait notre connaissance du style de Grünewald, que ce chaos d'attributions s'est éclairci.

Avant de spécifier les œuvres que nous tenons pour authentiques, passons d'abord en revue celles que nous croyons devoir éliminer.

A la suite de Passavant, le malencontreux inventeur du Pseudo-Grünewald, de nombreux critiques allemands, notamment Rieffel, Thode et Bock, se sont ingéniés à encombrer l'œuvre du maître d'attributions douteuses. Le premier travail qui s'impose est un travail de déblaiement.

Nous avons déjà dit un mot de cette question du Pseudo-Grünewald qui a si fâcheusement contribué, au début même des recherches sur Grünewald, à brouiller la physionomie du grand artiste. L'église Notre-Dame (Marienkirche) de Halle possède un retable daté de 1529 représentant la Madone debout sur un croissant de lune adorée par le cardinal Albert de Brandebourg. Ce retable passait pour une œuvre de Lucas Cranach lorsque, en 1846, Passavant exprima l'opinion qu'il était de Mathias Grünewald. Il groupa autour de cette œuvre type toute une série de tableaux provenant de la Collégiale fondée à Halle par Albert de Brandebourg qui, après

la dissolution de la Collégiale en 1541, furent transportés à la Collégiale d'Aschaffenbourg et plus tard, en 1803, incorporés à la Galerie du Château.

Cette série comprend notamment quatre grands volets d'autel représentant saint Jean Chrysostome, saint Lazare, sainte Marthe et sainte Madeleine qui auraient encadré, suivant la tradition, le grand tableau de *Saint Erasme et saint Maurice* transporté en 1836 à la Pinacothèque de Munich, six petits volets d'autel avec des figures de saints, un *Martyre de saint Érasme*, deux Christs de pitié ou *Messes de saint Grégoire* (1).

Tous les tableaux de cette famille sont aisément reconnaissables à l'auréole ajourée des saints, où s'inscrit leur nom en grandes majuscules, aux ombres violettes des chairs, aux reflets moirés des étoffes.

Lorsqu'on s'aperçut que l'auteur de ces tableaux ne pouvait être assimilé à l'auteur du retable d'Isenheim, on le baptisa provisoirement du nom de *Pseudo-Grünewald*. Aujourd'hui tous les savants allemands s'accordent à penser que ce groupe de tableaux, qui portent d'ailleurs la marque du dragon, sort de l'atelier de Lucas Cranach. D'après Flechsig, le Pseudo-Grünewald ne serait autre que Hans Cranach, le fils aîné de Lucas, qui fut l'âme de l'atelier de Wittenberg depuis 1520 jusqu'à sa mort prématurée en 1537.

Mais ce fantôme du Pseudo-Grünewald une fois évanoui, d'autres ont surgi. Après avoir mis sous le nom du maître d'Aschaffenbourg les œuvres de l'atelier Cranach, on lui a attribué des œuvres de Schongauer, du Maître du Livre de Raison, de Dürer et de son école, d'Altdorfer. Les erreurs d'attribution propagées par Rieffel, Thode et Bock découlent toutes de ce principe que, en dehors des œuvres du maître généralement reconnues qui appartiennent à l'époque de sa maturité et de sa vieillesse, il doit exister quelque part de nombreuses œuvres de jeunesse de Grünewald éparses dans les églises, les musées et les collections privées dissimulées sous le voile de l'anonymat ou le masque de faux noms (2). Dans sa monographie plus hyperbolique que critique, Bock a repris pour son compte les hypothèses les plus aventureuses de ses prédécesseurs en y ajoutant quelques trouvailles

(1) A cette série appartenaient encore deux peintures aujourd'hui disparues du Trésor de la cathédrale de Mayence : Saint Martin sous les traits du cardinal Albert de Brandebourg, et Sainte Ursule sous les traits de sa maîtresse Magdalena Rüdinger.

(2) Rieffel, *Grünewaldstudien. Zeits. für christl. Kunst.* 1897. — Thode. *Die Malerei am Mittelrhein. Jahrb d. pr. Ks.*, 1900. — Bock. *Die Werke des M. Grünewald.* Strasbourg, 1904.

de son cru. Son livre, qui est un véritable catalogue d'apocryphes, est instructif en tant que répertoire de fausses attributions.

Partant de cette supposition que Grünewald a commencé par être élève de Schongauer, Bock lui attribue d'abord une série d'œuvres schongauériennes : notamment deux volets d'autel du Musée de Strasbourg et quatre panneaux dans le transept de l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg.

Après la période schongauérienne, Grünewald aurait connu une période durérienne. Il se serait rencontré avec Dürer d'abord à Bâle et plus tard, en 1502, à Nuremberg. Les traces de cette influence apparaîtraient dans le retable de *Saint Dominique* du Musée de Darmstadt, le cycle des *Sept Douleurs de la Vierge* du Musée de Dresde et la *Tentation de saint Antoine* du Musée de Cologne. Que faut-il penser de ces trois œuvres?

Le retable mutilé de *Saint Dominique* qui comprend trois scènes de la légende de saint Dominique et trois scènes de la Passion est une œuvre de haute valeur qui, par son coloris mince et transparent, les effets de lumière sur les frocs blancs des moines dominicains, certaines particularités de dessin, comme par exemple l'allongement des doigts, rappelle le maître d'Aschaffenbourg, au point que Schmid lui-même a pu considérer un moment ce retable comme une œuvre de jeunesse de Grünewald (1). Mais il s'est depuis lors rétracté pour se rallier à l'opinion de Röttinger qui restitue cette œuvre à un élève de Dürer, le peintre strasbourgeois Hans Wechtlin (2).

Le cycle des *Sept Douleurs de la Vierge* du Musée de Dresde dont les petits panneaux représentent la Circoncision, la Fuite en Égypte, Jésus dans le Temple, le Portement de croix, la Mise en croix, la Crucifixion et la Lamentation, est digne de Dürer par le sentiment et l'expression. Thode le revendique formellement pour Dürer lui-même (3) : il relève à l'appui de sa thèse maintes concordances avec les gravures de l'Apocalypse et de la Grande Passion; il insiste sur la forme des mains et des oreilles, le traitement des draperies, les motifs de paysage. Mais, d'après Rieffel, ce cycle

(1) Schmid, *Repert.*, XV, p. 23.

(2) Röttinger, *Hans Wechtlin. Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienne, XXVII, 1907.

(3) Thode, *Albrecht Dürers Sieben Schmerzen der Maria. Jahrb. der pr. Kunsts.* 1901.

suppose des dons de peintre que n'a jamais possédés le maître de Nuremberg. Chaque scène a un éclairage différent. En outre, chez Dürer, les personnages sont nombreux, le paysage détaillé, alors qu'ici le nombre des figures est très limité et le paysage réduit aux indications strictement nécessaires. Rieffel conclut que, malgré tout, l'attribution à Grünewald est hasardeuse. C'est en réalité une œuvre de l'atelier de Dürer qui doit être restituée, soit, comme le veulent Scheibler et Thieme, à H.-L. Schäufelein, soit plutôt, comme le prétend Röttinger, à Hans Wechtlin, l'auteur présumé du retable de Saint Dominique.

A cette période durérienne appartiendrait encore la *Tentation de saint Antoine* du Musée de Cologne (1) qui serait, d'après Bock l' « adieu de Grünewald à Nuremberg ». Le sujet est le même que dans la célèbre gravure de Schongauer. Le saint plane dans un ciel sombre, d'un bleu noir, rayé de stries de lumière jaune; il est porté par des démons ailés. Ces monstres à tête de chien ou de salamandre, ainsi que la richesse du coloris dont la note dominante est le rouge, peuvent faire penser au grand coloriste et au grand visionnaire d'Aschaffenbourg. Mais l'œuvre est d'une exécution trop grossière pour être de Grünewald; peut-être faut-il la restituer aussi à Hans Wechtlin.

Après son prétendu séjour à Nuremberg, Grünewald serait revenu à Aschaffenbourg et c'est alors qu'il serait entré en rapport avec le plus grand artiste de la région du Rhin moyen : le Maître du Livre de Raison. C'est sous son influence que Grünewald aurait peint le *Couple amoureux* du Musée de Gotha et le fameux *triptyque de la Galerie d'Aschaffenbourg*, récemment transporté à la Pinacothèque de Munich.

Nous avons déjà dit pour quelles raisons l'attribution à Grünewald du *Couple amoureux* de Gotha, que Bock affirme si péremptoirement (2), ne peut être maintenue. Quant au triptyque d'Aschaffenbourg, c'est assurément une œuvre remarquable qui par sa luminosité, son coloris éclatant, la souplesse du rendu des chairs et des cheveux, le sens du paysage rappelle la manière de Grünewald. L'Adoration de l'Enfant qui forme le centre du triptyque (3) est comme le prélude de la Nativité du retable d'Isenheim.

(1) Tableau peint sur bois de chêne. H. 0m88; l. 0m77. N° 383 du catalogue.

(2) *Grünewald und kein anderer hat das Bild gemalt.*

(3) Les volets représentent la vision de saint Jean dans l'île de Patmos et saint Jérôme dans sa cellule enlevant une épine de la patte d'un lion.

Mais, malgré ces traits communs et ces incontestables affinités, ce « Marienaltar » n'est que le plus précieux chaînon qui relie le Maître du Livre de Raison au maître d'Aschaffenbourg.

Parmi les peintures de date plus tardive que Bock revendique pour Grünewald, figurent la petite *Résurrection* du Musée de Bâle qui est datée de 1527 et le *Jugement dernier* du Musée Germanique de Nuremberg qui n'est guère antérieur à 1530. La Résurrection de Bâle est un tableautin d'Altdorfer ou d'un de ses élèves qui par son éclairage compliqué où le naturel se mêle au surnaturel fait l'effet d'un Elsheimer avant la lettre : la clarté qui sort de la grotte funéraire, l'auréole qui entoure le Christ, le feu autour duquel sont accroupis les veilleurs projettent dans le paysage nocturne un triple faisceau de lumière. Le *Jugement dernier* de Nuremberg que Bayersdorfer et W. von Seidlitz (1) ont attribué à Grünewald n'appartient pas davantage à l'œuvre du maître. Le Christ domine la composition : il plane dans une auréole, assis sur un arc-en-ciel, les pieds sur le globe du monde, entre l'épée et le lys symboliques. Autour de lui des anges plongés dans une mer de nuages aux colorations délicates sonnent les trompettes du Jugement. A genoux la Vierge et saint Jean-Baptiste (2) intercèdent pour les pécheurs. Au-dessous de cette Deisis les ressuscités se partagent en deux cohortes : les bienheureux sont reçus par saint Pierre dans le Paradis tandis que la chiourme des damnés attachés par une chaîne est entraînée dans la géhenne par des démons zébrés de lueurs fantastiques. D'après Bock, auquel ce tableau inspire un de ses couplets les plus dithyrambiques, les élus de ce Paradis sont « les nus les plus merveilleusement peints de l'art allemand » et cet Enfer « est le plus génial qui ait été peint dans le Nord avant Rubens ». Cependant l'italianisme de cette composition ne permet pas d'y voir une œuvre de Grünewald : Schmid et Friedländer proposent de la rattacher à l'École souabe et plus précisément à Martin Schaffner.

Nous n'énumérerons pas ici les innombrables dessins, les gravures sur bois et sur cuivre dont Bock, panégyriste trop zélé, fait honneur à son héros. Ces efforts pour « étoffer » à tout prix l'œuvre trop maigre d'un

(1) Seidlitz, *Repert.*, VI.

(2) Cette composition est conforme au canon byzantin. Mais dans l'iconographie française du Moyen Age, par exemple dans les Jugements derniers sculptés aux tympans des cathédrales, saint Jean-Baptiste, le « Prodrome », est remplacé par saint Jean l'Évangéliste.

artiste, ces attributions « à tour de bras » ont quelque chose de puéril. Sous prétexte d'enrichir son œuvre, on l'encombre d'une multitude de peintures disparates provenant d'écoles différentes. Ces fausses attributions sont plus à redouter qu'un excès de circonspection. Car, si un historien « hypercritique » enlève à un artiste un de ses tableaux authentiques, sans doute il appauvrit son œuvre, mais il ne la dénature pas, au lieu que l'érudit « acritique » qui attribue à un peintre la paternité de productions étrangères altère sa physionomie véritable. Le progrès de la méthode a consisté à débarrasser l'œuvre de Grünewald de toutes ces superfétations parasites et à démasquer tous les Pseudo-Grünewald forgés par Passavant et ses successeurs.

Se peut-il cependant que l'œuvre du maître soit réduite aux grisailles de Francfort, au retable mutilé d'Aschaffenbourg et au polyptyque d'Isenheim? Évidemment non. Ces œuvres d'authenticité avérée doivent nous servir de critères ou de pierres de touche pour découvrir de proche en proche les autres peintures qui ont échappé à la destruction. Le grand retable d'Isenheim est, à ce point de vue, particulièrement précieux : car ses neuf panneaux où Grünewald a traité les sujets les plus variés nous offrent en abondance des termes de comparaison.

Quiconque a vu la *Crucifixion* du retable d'Isenheim ne peut manquer d'être frappé par sa ressemblance avec la petite *Crucifixion* du Musée de Bâle qui en est comme le timide prélude, et la grandiose *Crucifixion* du Musée de Carlsruhe qui en est l'écho amplifié. L'authenticité de la Crucifixion d'Isenheim nous garantit celle des Crucifixions de Bâle et de Carlsruhe. De même la *Pietà* de la Collégiale d'Aschaffenbourg où le cadavre du Christ est traité avec un réalisme saisissant est visiblement de la même main que la *Pietà* du retable d'Isenheim. Voilà donc tout un groupe d'œuvres étroitement apparentées, non seulement par leur sujet, mais par tous les détails stylistiques, au retable d'Isenheim.

Les deux autres tableaux que les critiques ajoutent unanimement à l'œuvre de Grünewald sont d'un caractère assez différent et pour ainsi dire d'une autre famille. L'admirable *Conversation de saint Maurice et de saint Erasme* de la Pinacothèque de Munich qui provient de la Collégiale de Halle fait partie de la série des tableaux commandés par le cardinal

Albert de Brandebourg, protecteur de Grünewald(1). Quant au *Christ aux outrages*, qui appartient également à la Pinacothèque de Munich, il a été identifié tout récemment par H. Braune(2) sur la foi de certaines analogies avec le Saint Érasme dont il serait cependant séparé par un intervalle de plus de vingt ans.

En résumé, de l'œuvre jadis beaucoup plus considérable de Grünewald, il ne nous reste, déduction faite des fausses attributions, que huit peintures ou ensembles de peintures (le polyptyque d'Isenheim constitue à lui seul une petite Galerie de tableaux) dont l'authenticité soit généralement reconnue.

Ces huit ouvrages se divisent, au point de vue de l'authenticité, en trois catégories, savoir :

1° Deux œuvres qui sont attestées par le monogramme de l'artiste et un document d'archives : les grisailles du Musée Historique de Francfort et le retable d'Aschaffenbourg, dont les fragments sont partagés entre l'église de Stuppach et le Musée de Fribourg ;

2° Une œuvre attestée par des témoignages anciens : le retable d'Isenheim ;

3° Cinq tableaux attribués à Grünewald pour des raisons de style : la Crucifixion de Bâle, la Crucifixion de Carlsruhe (dont le revers scié à mi-bois représente le Portement de croix), la Pietà d'Aschaffenbourg, la Conversation de saint Maurice et de saint Érasme et le Christ aux outrages de Munich.

Ce catalogue, loin d'être fixé *ne varietur*, est certainement destiné à se modifier et à s'allonger avec le progrès des recherches : il s'est déjà enrichi depuis 1905 de deux œuvres nouvelles : la *Madone de Stuppach* et le *Christ aux outrages*.

Les trois œuvres capitales du maître sont le *retable d'Isenheim*, aujourd'hui au Musée de Colmar, la *Conversation de saint Maurice et de saint Erasme* à la Pinacothèque de Munich et la *Crucifixion* du Musée de Carlsruhe.

(1) Wilh. Schmidt. *Beilage zur allg. Ztg.*, 1874. *Repert.*, I, 1876.

(2) Heinz Braune. *Repert.*, XXXII, 1909.

II — CHRONOLOGIE

La chronologie des peintures de Grünewald est très incertaine(1). Une seule de ces œuvres paraît authentiquement datée : le *retable d'Aschaffenbourg* qui, aux termes du testament du donateur, fut commandé en 1517 et dont le cadre porte la date de 1519. On admet généralement que le panneau central (Madone de Stuppach) était terminé en 1517 et que les volets furent ajoutés après coup en 1519.

La date de 1503 qu'on lisait, avant le nettoyage qui l'a fait disparaître sur le *Christ aux outrages* de Munich a été très contestée et Schmid avoue lui-même que, si l'on tient compte du style de cette peinture et de ses analogies avec le *Saint Erasme* de Munich et la *Crucifixion* de Carlsruhe qui appartiennent indiscutablement à la dernière période du maître, il faut plutôt la reporter à 1513. Quant au millésime de 1515 que des visionnaires, armés de loupes, ont cru déchiffrer à grand renfort d'imagination sur le vase à parfums de la Madeleine dans la *Crucifixion* du retable d'Isenheim, ce n'est sans doute qu'une simple arabesque à laquelle il ne faut pas attacher plus d'importance qu'aux inscriptions ornementales des *vestes litteratæ* que certains critiques s'acharnent à interpréter comme des signatures de Primitifs.

Dans ces conditions, nous devons nous contenter, pour établir l'ordre de succession chronologique de ces œuvres, des indices fournis par l'histoire, l'héraldique, le costume et surtout par l'étude attentive de l'évolution du style telle qu'elle apparaît dans les trois *Crucifixions* de Grünewald qui nous fournissent des jalons particulièrement précieux. En combinant aussi ingénieusement que possible toutes ces données, nous pouvons arriver, à défaut de certitude, à des approximations au moins vraisemblables.

Les grisailles de Francfort faisaient sûrement partie, comme le dit Sandrart et comme l'ont confirmé les recherches de Weizsäcker, du retable Heller de l'église des Dominicains dont le panneau principal, le *Couronnement de la Vierge*, fut peint par Dürer en 1509 : voilà donc un premier point de repère.

(1) H. A. Schmid, *Die Chronologie der Werke Grünewalds. Repert.*, 1909.

L'œuvre qui a dû suivre immédiatement cette commande francfortoise est le retable d'Isenheim. Il y a en effet un rapport étroit entre le style de ces grisailles et le Concert d'anges d'Isenheim. Nous savons d'ailleurs que le retable d'Isenheim a été exécuté sous le « préceptorat » de Guido Guersi, dont les armoiries blasonnent le panneau de la *Visite de saint Antoine à saint Paul Ermite :* or, Guido Guersi a été « précepteur » du couvent des Antonites de 1490 à 1516.

Il est vrai qu'aux pieds d'une des statues du retable s'agenouille un autre donateur : le prédécesseur de Guido Guersi, Jean d'Orliac. On en a conclu que les sculptures avaient été commencées avant 1490. Ce raisonnement n'est pas concluant : il est fort possible que Jean d'Orliac ait conçu le premier l'idée d'élever un maître-autel, qu'il ait rassemblé et légué des fonds et qu'après sa mort, Guido Guersi, réalisant sa pensée, ait tenu à l'associer à l'honneur de l'entreprise. A en juger d'après le style, aucune partie du retable ne semble antérieure à 1490.

Mais il est possible de préciser davantage. On peut arriver dans certains cas à classer chronologiquement les œuvres non datées d'un artiste en s'appuyant sur des copies datées de ces œuvres (1). C'est grâce à cette méthode indirecte que H. Kœgler est arrivé fort ingénieusement à préciser la date d'un des panneaux du retable d'Isenheim (2). En parcourant la seconde édition du *Livre de la Grenade* (*Das Buch Granatapfel*), recueil de sermons du célèbre prédicateur alsacien Jean Geiler de Kaisersberg paru à Strasbourg en 1511, il fut frappé par la ressemblance d'une gravure sur bois de H. Baldung Grien qui représente les Sept Péchés capitaux sous la forme de sept monstres avec la Tentation de saint Antoine du retable d'Isenheim. Une étude minutieuse du groupement des animaux symboliques, du détail des formes de certaines figures, telles que l'Avarice (*Geitikeit*) et l'Orgueil (*Hochfart*), le convainquit que Baldung s'était inspiré de la composition de Grünewald.

Si ces conclusions sont exactes, nous aurions ainsi la preuve que le volet de la Tentation de saint Antoine était déjà terminé en 1511.

Comme ce volet de la légende de saint Antoine est, d'après les carac-

(1) Schmid s'est servi du même procédé pour classer les gravures non datées de Schongauer. *Repert.*, XV.

(2) Kœgler. *Kann ein Holzschnitt Hans Baldungs zur teilweisen Datierung von Grünewalds Isenheimer Altar dienen ? Monatshefte für Kunstw.*, 1908.

tères de son style, un des panneaux du retable exécutés en dernier lieu, nous pouvons fixer approximativement la date du retable d'Isenheim de 1508 à 1512. Il était en tout cas terminé *avant 1514*, car une commande du chanoine Reitzmann d'Aschaffenbourg nous apprend qu'en 1514 Grünewald avait déjà quitté l'Alsace et se trouvait à Seligenstadt sur le Main : ce document nous apporte un *terminus ante quem* qu'on ne saurait contester.

S'il est difficile de dater avec précision le retable d'Isenheim, il est encore plus délicat de préciser dans quel ordre ont été exécutés les neuf panneaux dont il se compose. Les sujets sont trop différents, l'exécution et la conservation sont trop inégales pour qu'un classement rigoureux soit possible. Ce qui complique encore la question, c'est que l'artiste a remanié plusieurs fois ses tableaux au cours de l'exécution. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il a sans doute commencé par peindre les volets extérieurs, puis la seconde paire de volets et qu'il a fini par les deux volets de la légende de saint Antoine et les deux volets fixes où l'influence welche et antiquisante est plus marquée.

Les deux tableaux exécutés pour le cardinal Albert de Brandebourg peuvent être approximativement datés grâce aux armoiries qui nous fournissent un *terminus post quem.*

Le tableau de Munich a été peint sûrement après 1514, puisque sur l'aube de saint Érasme qui est le portrait d'Albert de Brandebourg sont brodées les armes de Mayence : *de gueules à roue d'argent* et qu'Albert ne fut nommé à l'archevêché de Mayence qu'en 1514. Quant à la Pietà d'Aschaffenbourg, elle a été peinte certainement après 1518, puisque Albert de Brandebourg y apparaît avec les insignes de la dignité cardinalice dont il ne fut revêtu qu'en 1518.

Le problème de la date du *Saint Érasme* peut être serré de plus près. Nous pouvons affirmer non seulement que ce tableau a été peint après 1514, mais qu'il a été peint après 1520. Il n'est pas antérieur à 1520, car la Collégiale Saint-Maurice de Halle à laquelle il était destiné n'a été fondée que le 28 juin 1520, et la statue reliquaire en argent de saint Maurice que Grünewald a copiée dans ce tableau ne se trouvait pas à Halle avant 1521. D'autre part, il était déjà peint en 1525, puisque l'inventaire de la Collégiale, rédigé à cette date, y fait clairement allusion. Au surplus, l'archevêque Albert représenté en saint Érasme a l'apparence

d'un homme d'environ trente-cinq ans, et c'est précisément l'âge qu'avait en 1525 Albert de Brandebourg qui est né en 1490. En fixant à 1525 la date de ce magnifique tableau, nous avons donc des chances sérieuses de ne pas errer (1).

Est-ce la dernière œuvre connue de Grünewald? Schmid se fonde pour l'affirmer sur des raisons de style qui sont toujours subjectives et partant contestables. Il part de ce principe que l'évolution de Grünewald a toujours été une ascension continue vers un style de plus en plus large et le *Saint Érasme* lui paraissant plus magistral, sinon plus grandiose que la *Crucifixion* de Carlsruhe, il le place en fin de série comme le couronnement de tout l'édifice.

Cette argumentation est peu convaincante. La courbe de l'évolution d'un artiste est rarement aussi régulière, et son chef-d'œuvre n'est pas forcément sa dernière œuvre. Si les *Quatre Apôtres* que Dürer conçut à la veille de sa mort marquent à la fois le terme et le faite de son art, il ne s'ensuit pas que les *Deux Saints* de Grünewald qui lui font pendant à la Pinacothèque de Munich soient également un « chant du cygne ».

Nous avons au contraire des raisons assez fortes de croire que la *Crucifixion* de Carlsruhe est de date postérieure (2). Elle provient de l'église de Tauberbischofsheim, dans la région du Main. Or, nous savons qu'un autel de la Croix (*Kreuzaltar*) fut érigé dans cette église en 1494. Il n'aurait pas été remplacé vingt ou trente ans plus tard sans nécessité absolue. Ne peut-on pas supposer qu'il fut détruit vers 1525 à l'époque de la Guerre des Paysans qui fit d'affreux ravages dans la région de Tauberbischofsheim? C'est après cette tourmente que la fabrique aurait commandé à Grünewald un nouveau retable de la Croix.

Cette supposition est confirmée par un argument d'un autre ordre. Au revers de la Crucifixion était peint un Portement de croix sur lequel est inscrit un verset d'Isaïe : « *Er ist umb unser Sund willen geslagen*, il est frappé pour nos péchés. » Or, cette version diffère des traductions

(1) On peut faire cependant à cette datation une objection. Si ce tableau n'a été peint qu'en 1525, pourquoi Albert de Brandebourg ne porte-t-il pas au-dessus de ses armoiries les insignes de la dignité cardinalice dont il fut revêtu en 1518? C'est peut-être parce que ces insignes ne convenaient pas à la figure de saint Érasme qui est toujours représenté avec les ornements épiscopaux.

(2) C'est aussi l'opinion de Bock, *op. cit.*, p. 138.

allemandes de la Bible parues avant la Réforme et se rapproche au contraire beaucoup de la traduction d'Isaïe par Luther qui fut publiée seulement en 1527. Le texte de Luther : *Er ist umb unser Sunde willen zerschlagen* est presque identique à l'inscription du tableau. Si cette coïncidence n'est pas fortuite, il en résulterait que le tableau a été peint postérieurement à 1527.

Le caractère général de la composition concentrée autour de quelques figures de grandes dimensions, le style des détails d'architecture et notamment du « tempietto » circulaire qui trahit l'influence de la Renaissance italienne suffiraient d'ailleurs à prouver que cette peinture appartient à la dernière période de l'artiste. Enfin une œuvre aussi tragique, aussi désespérée nous semble plus en harmonie avec la solitude désolée des dernières années de Grünewald que la « Santa Converzatione » calme et pondérée de la Pinacothèque de Munich.

En résumé, voici dans quel ordre se placeraient selon nous les œuvres de Grünewald. En tête viendrait la petite *Crucifixion* de Bâle qui est visiblement une œuvre de début, timide prélude des puissantes Crucifixions de Colmar et de Carlsruhe. Schmid qui, se fondant sur certains détails de costume, notamment sur l'armure de Longin, avait placé d'abord cette œuvre vers 1500, la reporte maintenant vers 1505. Nous croyons sa première datation plus exacte.

Nous maintiendrons provisoirement, mais sous toutes réserves, la date de 1503 pour le *Christ aux outrages* de Munich. Si l'on s'en tenait uniquement à l'analyse des formes et du style, ce tableau prendrait place dans le voisinage du Saint Érasme de Munich et de la Crucifixion de Carlsruhe. Mais certaines particularités de costume et des traces de l'influence d'Holbein l'ancien que Grünewald a peut-être rencontré à Francfort en 1501 permettent de maintenir la date de 1503.

Les *grisailles de Francfort*, contemporaines du retable Heller dont elles faisaient partie, auraient été peintes vers 1508.

Le *retable d'Isenheim* (Musée de Colmar), centre de l'œuvre de Grünewald, aurait été exécuté entre 1508 et 1512 environ.

Le *retable d'Aschaffenbourg* est daté avec précision de 1519. Cette date marque sans doute l'achèvement des volets, ajoutés après coup.

Le *Saint Erasme* de Munich a été peint vers 1525.

Les dernières œuvres de l'artiste seraient la *Pietà* d'Aschaffenbourg et

la *Crucifixion* de Carlsruhe, peinte après 1527, un ou deux ans seulement avant sa mort.

Si ce classement chronologique est exact, l'évolution de Grünewald se serait faite dans le sens d'un style de plus en plus large, d'une simplification et d'une concentration croissantes. Dans la petite *Crucifixion* de Bâle, les figures un peu minces manquent de corps. Dans le *Christ aux outrages*, la composition encombrée rappelle les tableaux de Primitifs; dans les *grisailles de Francfort*, les lignes sont agitées, contournées, les expressions affectées. Ces défauts, déjà moins apparents dans le grand *retable d'Isenheim*, disparaissent complètement dans les deux dernières œuvres : le *Saint Erasme* de Munich et la *Crucifixion* de Carlsruhe qui par leur simplicité, leur ampleur, leur puissance expressive se haussent au niveau des œuvres les plus monumentales de la Renaissance.

CHAPITRE II

PRÉLUDES

I. La Crucifixion de Bale. — Première ébauche des Crucifixions de Colmar et de Carlsruhe.

II. Le Christ aux outrages de Munich. — Cette scène de Dérision du Christ se place dans l'Évangile avant le Couronnement d'épines. — Le style a plus d'ampleur que celui de la Crucifixion de Bâle. — Schmid exagère l'influence d'Holbein l'ancien ; celle de Dürer n'est pas moins frappante. — Faut-il admettre avec Hagen le souvenir d'une prédelle florentine de Pesello?

III. Les deux diacres de Francfort : saint Cyriaque et saint Laurent. — Ces deux panneaux en grisaille faisaient partie du célèbre retable Heller et attestent par conséquent la collaboration de Dürer et de Grünewald. — La légende de saint Cyriaque. — Le style gothique tardif de ces statues peintes les apparente à l'art baroque du XVII^e^ siècle.

I — LA CRUCIFIXION DE BALE

La *Crucifixion* de Bâle est de provenance inconnue. C'est en 1775 qu'elle est mentionnée pour la première fois dans les inventaires du Musée. Elle ne faisait donc pas partie du célèbre *Cabinet Amerbach* d'où proviennent les nombreuses œuvres d'Holbein qui sont la gloire de la Galerie bâloise (1).

Comme la plupart des peintures de cette époque conservées dans les Pinacothèques, ce minuscule tableau (2) n'est qu'un débris de retable. A en juger d'après les traces des charnières, notre panneau devait former le compartiment supérieur du volet gauche. La reconstitution de l'ensemble d'après cet unique fragment est forcément très conjecturale. Schmid suppose que le grand panneau du milieu représentait la *Descente de Jésus aux*

(1) Woltmann commet par conséquent une erreur lorsqu'il écrit dans sa *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass* que la Crucifixion de Bâle est mentionnée dès le XVI^e^ siècle dans l'inventaire de la collection Amerbach comme une œuvre de « Mathis von Aschenburg ».

(2) Il ne mesure que 0^m^ 73 sur 0^m^ 54.

limbes. Sur le volet gauche l'artiste aurait figuré la *Crucifixion* et la *Descente de croix*, sur le volet droit la *Resurrection* et l'*Apparition de Jésus à Marie-Madeleine* (*Noli me tangere*).

Dans cette première rédaction d'un sujet qu'il devait reprendre plusieurs fois en l'amplifiant de plus en plus, Grünewald prélude timidement aux *Crucifixions* grandioses de Colmar et de Carlsruhe. C'est l'étape intermédiaire entre les Crucifixions pittoresques des Primitifs et les compositions plus sobres, plus graves de l'art de la Renaissance qui reprendra la grande tradition du XIII^e^ siècle.

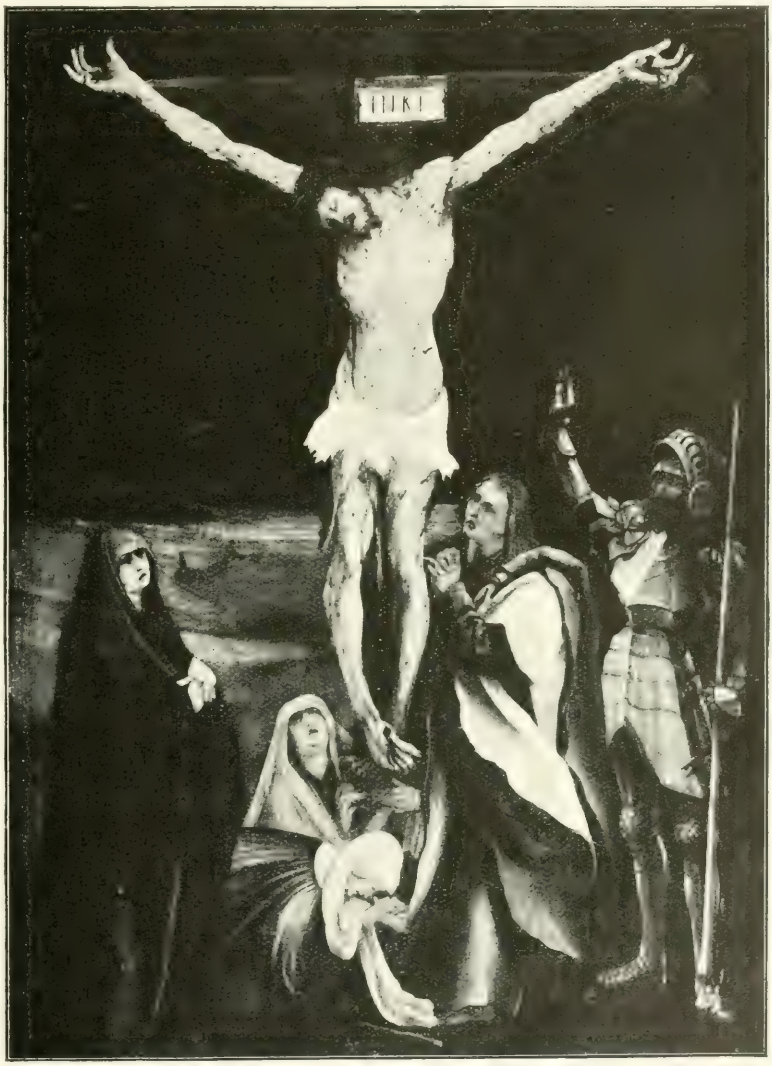
Les personnages sont déjà beaucoup moins nombreux que dans les Crucifixions du XV^e^ siècle. Pour Hans Pleydenwurf (1) (Munich), Michel Wolgemut (Retable de Hof. Munich), le Maître de la Passion de Darmstadt ou le Maître du Livre de Raison (Fribourg), la mort du Sauveur n'était que prétexte à figuration pittoresque. Toutes ces compositions, copies fidèles de la mise en scène des Mystères, sont conçues dans le même esprit. De chaque côté du Christ cloué sur la croix les deux larrons se tordent dans leurs liens. Au pied des trois croix se presse une cohue bariolée : des bourreaux accroupis jouent aux dés la tunique de Jésus, des cavaliers romains caracolent : la douleur silencieuse de la Vierge et de saint Jean se perd dans le brouhaha de la foule.

Grünewald supprime délibérément cette figuration qui ravale la scène tragique du Golgotha au niveau d'un spectacle vulgaire ; il écarte tous les comparses pour mieux mettre en lumière les protagonistes du drame. De tous les témoins de la mort du Sauveur il n'en retient que cinq : la Vierge, sa sœur Marie Cléophas, Marie Madeleine, saint Jean et saint Longin.

La composition s'établit ainsi suivant une ordonnance très simple. Les cinq personnages sont rangés presque sur le même plan, de part et d'autre de la croix : à gauche le groupe des trois Maries : à droite les deux hommes, de plus haute stature. La diversité des attitudes et des expressions atténue la symétrie un peu raide de ce bas-relief peint. La Vierge est debout, comme pétrifiée tandis que les deux saintes femmes à genoux embrassent le bois de la croix. A droite la figure drapée de l'apôtre saint Jean qui se tord les mains de désespoir contraste avec la silhouette guerrière de saint Longin, bardé de fer, qui, la main gauche appuyée sur sa lance, lève

(1) Reinach. *Rép. peint.*, I. 423.

solennellement sa dextre comme pour donner plus de force à son témoignage : « *Vere filius Dei erat ille* (1). — En vérité celui-là était le fils de Dieu. »



LA CRUCIFIXION
Par Grünewald (Musée de Bâle).

De même que l'ordonnance générale de la composition, la figure du Christ en croix, telle que l'a conçue Grünewald, diffère profondément des Crucifix du XV^e^ siècle. C'est déjà l'ébauche des Christs terrifiants de Colmar et de Carlsruhe. Le cadavre du Sauveur dont la tête fauchée pend sur la poitrine est littéralement putréfié; le sang se coagule autour des plaies verdâtres. Les doigts des mains se crispent convulsivement comme des griffes sur la traverse de la croix : les jambes arquées, hérissées d'échardes, les pieds tuméfiés cloués l'un sur

(1) La forme *iste* est celle qui se rencontre le plus usuellement sur les phylacteres.

l'autre sont déjà d'un réalisme si cruel que Grünewald ne pourra guère plus tard le dépasser.

Cependant cette première rédaction est bien loin d'avoir l'accent des chefs-d'œuvre de la maturité. Les bras de la croix restent horizontaux au lieu de se courber en arc sous le poids du cadavre : c'est que le Christ de Bâle est beaucoup plus mince et plus frêle que les gigantesques Crucifiés de Colmar et de Carlsruhe. En somme, malgré un sentiment profond de la mort qui surpasse les macabres *Todesbilder* de Hans Baldung, on sent dans ce premier effort d'un grand artiste pour égaler un grand sujet un manque de force et d'élan, un reste de gaucherie et de timidité qui ne disparaîtront que plus tard.

De même que le Christ de Bâle annonce sans l'égaler le Christ de Colmar, la figure de saint Longin prélude par son geste dogmatique au saint Jean-Baptiste de Colmar. Il n'est pas sans intérêt de préciser la signification et l'iconographie de ce porte-lance, symbole des Gentils convertis, qui dans les Crucifixions archaïques fait généralement pendant au porte-éponge, symbole du judaïsme opiniâtre, comme l'Église fait pendant à la Synagogue.

Longin est en réalité un amalgame de deux personnages différents de l'Écriture confondus par les hagiographes : le soldat qui perça de sa lance le cadavre du Christ et le centurion converti.

Dès le XVI[e] siècle, nos humanistes ne se faisaient pas faute de railler ce saint d'origine suspecte, introduit en contrebande dans le calendrier. A propos des « gentils prescheurs » qui ont trouvé des noms « à tous ceux dont il est fait mention es Évangiles », Henri Estienne le prend vivement à partie dans son *Apologie pour Hérodote* (1) : « Quand ils se sont vus estre empeschez à trouver les noms de quelques personnes, ils ont usé de nouvelles métamorphoses : comme quand ne pouvans trouver le nom de celuy qui donna le coup de la lance, ils l'appelèrent lui-même Lance (2), car *lonchi* signifie lance : lequel nom *lonchi* ils ont donné à celuy qui fit ledict coup. Il est vrai qu'on l'a depuis corrompu en Longi: et mesmes depuis avoir eu ce crédit d'estre mis au nombre des saincts

(1) Chap. XXXV.

(2) C'est par un procédé analogue de mythologie verbale que le nom de la Sainte Face : *Vera icon*, aurait donné naissance à la légende de sainte Véronique.

(pour raison de ce grand mérite d'avoir percé le costé à nostre Seigneur), son nom lui a été augmenté d'une syllabe, en l'appelant selon la terminaison latine Longinus. »

Dans sa remarquable édition critique du *Speculum humanæ Salvationis* (1). M. Perdrizet précise davantage les origines de cette fable : « Le nom de ce saint, comme sa légende, provient du texte grec mal compris du verset de Jean sur le coup de lance (2). Ce coup de lance au cadavre était une précaution qui terminait le supplice, comme le coup de revolver après le feu de salve du peloton d'exécution. Il était donné, comme dit le texte de Jean, par un simple soldat. Mais la tradition (3) le faisait donner par le centurion qui commanda les soldats au Calvaire, sans doute à cause du texte de Marc où le centurion atteste à Pilate que le Galiléen était vraiment mort. »

Le centurion qui avait confessé sur le Calvaire la divinité du Christ méritait bien d'être mis au nombre des saints. Afin de justifier cette canonisation, l'Église lui attribua une guérison miraculeuse. Pour exprimer cette idée que la foi lui avait ouvert les yeux au pied de la Croix, on imagina qu'il souffrait d'un mal d'yeux et qu'au moment où il perça le flanc du Sauveur, une goutte du Précieux Sang jaillit sur son visage. D'après une autre version, il aurait par hasard humecté ses paupières avec une goutte de sang qui découlait le long de sa lance. On sait le rôle que cette lance miraculeuse, honorée à Montsalvat à l'égal du Saint-Graal, joue dans la légende de Parsifal.

Par un anachronisme familier aux artistes du Moyen Age, le centurion Longin est représenté armé de pied en cap comme un chevalier. Les détails de son harnois permettent de fixer comme date du tableau de Grünewald les premières années du XVI[e] siècle. Son corselet et sa braconnière, au lieu d'être simplement bombés, sont taillés à pans. Son bacinet à viaire ou visière relevée est flanqué de rouelles en forme de meules de moulin qui protègent les oreilles. On remarquera que les sollerets faits de plates à recouvrement n'ont plus la forme pointue « à la poulaine » si caractéristique de la mode du XV[e] siècle et affectent déjà une forme spatulée.

(1) *Op. cit.*, p. 203.

(2) Saint Jean. XIX. 34.

(3) *Légende dorée*, chap. XLVII.

Grünewald se différencie de ses précurseurs autant par sa conception du paysage que par la mise en place et l'expression des figures. Tous ces personnages se détachent sur un ciel tragique qui remplace avantageusement le fond d'or des Primitifs, d'un éclat toujours uniforme. Le paysage souligne la diversité des sujets comme l'accompagnement suit la mélodie. Le ciel est d'un bleu crépusculaire : car il est dit dans l'Écriture que de la sixième à la neuvième heure les ténèbres s'étendirent sur toute la terre et le soleil s'obscurcit. Une lumière d'orage tombe d'en haut à droite sur les personnages.

Le coloris s'accorde au pathétique de ce drame. Le corps du Christ se détache en brun clair marbré de rouge et de vert sur le fond bleu sombre. La Vierge est drapée dans un manteau bleu vert sur lequel est jeté un voile brun. Un rouge carmin et un rouge cinabre plus vif éclatent sur les vêtements de saint Jean et de la Madeleine. L'armure de Longin est d'un gris bleuatre. Ainsi les couleurs les plus claires et les plus chaudes sont au centre tandis que sur les côtés prédominent des teintes plus froides et plus foncées.

Par son style comme par ses dimensions, la minuscule *Crucifixion* de Bâle se rapproche des tableautins du « petit maître » de Ratisbonne Albrecht Altdorfer, qui est, avec Wolfgang Huber de Passau, le représentant le plus typique du groupe de peintres miniaturistes qu'on a récemment baptisé l'*École danubienne*. Il serait intéressant de préciser les rapports qu'a pu avoir Grünewald avec ces artistes danubiens. Il est hors de doute que son contemporain Lucas Cranach a subi à ses débuts cette influence : car sa dramatique *Crucifixion* de 1503, naguère à Schleissheim, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich (1), est une des œuvres les plus caractéristiques du style danubien (*Donaustil*). Ce style, issu de la miniature, caractérisé par la prédominance du coloris sur le dessin, du paysage sur la figure, s'oppose au style plastique et monumental de l'École de Nuremberg (2).

En somme, le grand intérêt de la petite *Crucifixion* de Bâle est de nous offrir la première pensée d'un thème qui a hanté plus que tout autre

(1) Notons que cette Crucifixion était jadis attribuée à Grünewald.

(2) Voss. *Der Ursprung des Donaustils*. Leipzig, 1907. — Strassny, *Die Donaumalerei im XVI. Jhh. Monatsh. f. Kunstw.*, 1908.

l'imagination de Grünewald. Le tableau de Bâle contient en germe la *Crucifixion* de Colmar. Réduction du nombre des figures, réalisme macabre du Christ putréfié, geste dogmatique du témoin qui dégage la leçon du sacrifice, accord du paysage et du coloris avec le sujet : on y distingue en somme tous les éléments du futur chef-d'œuvre. Mais l'écart est si grand entre les deux œuvres qu'il faut admettre qu'un intervalle de plusieurs années les sépare. Les proportions grêles des figures, l'armure du chevalier Longin indiqueraient une œuvre des premières années du XVI[e] siècle, toute voisine encore de Schongauer et du Maître du Livre de Raison.

II — LE CHRIST AUX OUTRAGES DE MUNICH

C'est seulement en 1909 qu'Heinz Braune a découvert à l'Université de Munich ce tableau du *Christ aux outrages* (*Verspottung Christi*) (1) qui était resté pendant des années accroché aux murs du Séminaire d'Archéologie sans qu'aucun étudiant y prêtât la moindre attention. Il a été transporté en 1910 à la Pinacothèque de Munich qui se trouve ainsi posséder avec le magnifique *Saint Érasme* de Halle deux œuvres extrêmes de Grünewald : l'une appartenant à ses débuts et l'autre à ses dernières années.

Avant d'être déposée à l'Université, cette peinture appartenait au couvent des Carmes de Munich, auquel elle avait été donnée sans doute au XVII[e] siècle par un des Électeurs de Bavière. On en connaît deux copies anciennes : l'une à Hanau, l'autre à Wiesbaden (Coll. Laaff). Du fait que ces deux copies se trouvent dans la région du Main, on est fondé à conclure avec quelque vraisemblance que l'original provient d'Aschaffenbourg.

Ce panneau qui n'est probablement, comme la petite *Crucifixion* de Bâle, qu'un fragment détaché d'une suite de la Passion, à moins qu'il ne faille y voir un tableau votif (*Epitaphbild*), était assez mal conservé : les yeux des bourreaux avaient été crevés par des moines fanatiques trop ardents à venger le Christ outragé. Il était surtout très repeint : la restau-

(1) Heinz Braune, *Ein Bild von Mathias Grünewald*. *Repert.* 1909.

ration que Hauser lui a fait subir en 1910 a effacé le millésime de 1503 qui avait été surajouté.

Le thème iconographique. — Le sujet, bien que très clair, demande à être précisé. Les Évangiles mentionnent en effet deux Dérisions du Christ qu'on est souvent porté à confondre.

La première scène se place immédiatement après la comparution de Jésus devant le grand prêtre Caïphe et sa condamnation à mort par la Sanhédrin. Trahi par Judas, Jésus a été saisi à Gethsémané par une troupe de gens armés. On l'amène dans la maison de Caïphe. Le grand prêtre lui demande : « Es-tu le Christ fils de Dieu ? — Jésus lui ayant répondu oui, Caïphe dit à ceux qui l'avaient saisi : Vous venez d'entendre son blasphème. Que vous en semble ? — Ils répondirent : Il a mérité la mort. — *Alors ils lui crachèrent au visage et ils lui donnèrent des coups de poing et les autres le frappaient avec leurs bâtons, disant : Christ, devine qui est celui qui t'a frappé* (1). »

La seconde scène de dérision, qu'on désigne généralement sous le nom de *Couronnement d'épines* (*Dornenkrönung*), se passe un peu plus tard, après l'interrogatoire de Jésus par le gouverneur romain Ponce Pilate. Pilate lui demande : Es-tu le roi des Juifs ? et après avoir vainement essayé de le sauver, il le livre à la rancune des pharisiens. « Les soldats du gouverneur amenèrent Jésus au prétoire et, l'ayant dépouillé, ils le revêtirent d'un manteau de pourpre. Puis, *ayant fait une couronne d'épines, ils la lui mirent sur la tête et ils lui mirent un roseau dans la main droite et, s'agenouillant devant lui, ils se moquaient de lui en disant : Je te salue, roi des Juifs.* Et, crachant contre lui, ils prenaient le roseau et ils lui en donnaient des coups sur la tête. Après s'être ainsi moqués de lui, ils lui ôtèrent le manteau et lui remirent ses habits et ils l'emmenèrent pour le crucifier. »

Les Évangiles distinguent donc deux scènes de dérision d'un caractère très différent que nous appellerons pour plus de clarté la scène du bandeau et la scène de la couronne d'épines. Dans la première, qui se passe dans la maison du grand prêtre Caïphe, Jésus est bafoué pour avoir prétendu être le *fils de Dieu ;* dans la seconde, qui a lieu dans le prétoire du gouverneur romain Pilate, c'est pour avoir usurpé le titre de *roi des Juifs.*

(1) Évangile de saint Mathieu, XXVI.

Dans la première scène, c'est le faux Dieu qui est tourné en dérision : dans

LA DÉRISION DU CHRIST

Par Grunewald (Pinacothèque de Munich).

la seconde, c'est le roi de comédie. La plupart des artistes qui ont voulu peindre un *Christ aux outrages* ont choisi la scène plus saisissante peut-être

du *Couronnement d'épines* (1). Grünewald a préféré la scène du Christ aux yeux bandés (2).

C'est sans doute au *Speculum humanæ Salvationis*, la principale source de l'art religieux de ce temps, que Grünewald a emprunté les détails de sa composition. Voici comment une vieille traduction française du *Speculum* décrit cette scène intitulée : *Comment Jhésu Crist fut mocquié, decrachié et bendé.*

« Quand il fut ainsi adjuré de Cayphe et qu'il eut confessé qu'il estoit fil de Dieu, tous répondirent incontinent que raisonnablement il devoit estre jugé à mort pour cecy. Ils lui bendèrent doncques les yeulx d'un bendel et souillèrent sa face de leurs puants et ors raqueillons (3), lui donnèrent aussi maintes buffées (4) en ses joes et plusieurs collées en son col, en disant qu'il leur prophétisast qui c'était qui le frappoit. Ces felons et iniques firent sans pitié et sans miséricorde toutes les injures et contumélies (5) qu'ils lui peurent faire ou penser. Ces contumélies d'une dérision tant grande et tant maudite durèrent en la maison de Cayphe tout au long de la nuit jusques au matin. O combien grande estoit la mansuètude et pacience de nostre benoit sauveur Jhesu Crist ! O combien grande estoit la cruaulté et enragée folie des Juifz ! »

C'est ce pathétique contraste entre la mansuétude résignée du Christ et la rage des bourreaux que Grünewald s'est efforcé de traduire dans sa composition (6). Le Christ est assis dans un coin, sur une pierre, les yeux bandés (7). Son nez saigne ; le sang dégoutte sur ses lèvres, poisse sa barbe, macule son bandeau. Bien que ses yeux soient voilés, son expression

(1) Notamment Titien dans son admirable tableau du Louvre.

(2) Une fresque très curieuse de l'église Saint-Jean-Baptiste à Iaroslavl sur la Volga, qui date de la fin du XVII^e^ siècle et s'inspire visiblement de gravures allemandes ou néerlandaises, met les deux Dérisions en parallèle. D'un côté on voit le Christ devant Caïphe et au-dessous la première Dérision ; de l'autre le Christ devant Pilate et au-dessous le Couronnement d'épines.

(3) Sales crachats.

(4) Soufflets.

(5) Outrages.

(6) Le Christ bafoué par la plèbe est un des sujets favoris de Jérôme Bosch. Cf. Lafond, *Hieronymus Bosch*, 1914.

(7) Parfois la tête du Christ bafoué est tout entière enveloppée dans un voile. M. R. Kœchlin signale ce trait dans un manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale et dans un diptyque en ivoire de la Bibliothèque d'Amiens. *Gazette des Beaux-Arts*, 1918.

de souffrance résignée est poignante : sa tête retombe, son buste s'affaisse, ses mains délicates semblent trembler. Ainsi se vérifie la prédiction d'Isaïe (59) : « J'ai livré mon dos à ceux qui me frappaient et mes joues à ceux qui m'arrachaient la barbe; je n'ai pas dérobé mon visage aux outrages ou aux crachats. »

Sur cet « Homme de douleurs » deux bourreaux s'acharnent. L'un d'eux, arc-bouté sur ses jambes écartées, le tire en avant avec une corde à nœuds qu'il lui a liée autour des poignets; un autre l'empoigne par les cheveux et du poing droit levé s'apprête à lui asséner un coup sur la nuque.

Au fond à gauche, un musicien l'assourdit et le nargue avec le son aigre de sa flûte et les roulements de son tambour. Ce motif pittoresque se retrouve dans une œuvre de Dürer peinte à la même époque, vers 1503, l'*autel Jabach*, dont le Musée Wallraf-Richartz de Cologne et l'Institut Stædel de Francfort se partagent les volets (1). Le sujet de ce triptyque mutilé n'est pas la Dérision du Christ; c'est la Dérision de Job qui assis sur son fumier reçoit un baquet d'eau que sa femme lui verse sur la tête, tandis qu'un fifre et un tambour font rage à ses oreilles. Mais le parallélisme entre les épreuves de Job et les souffrances du Christ était familier aux théologiens du Moyen Age. Un distique du *Speculum humanæ Salvationis* nous présente les souffrances de Job comme la « préfigure » des souffrances du Christ :

LA DÉRISION DE JOB
(VOLET DE L'AUTEL JABACH)
Par Dürer
(Cologne, Musée Wallraf-Richartz).

A planta usque ad verticem in beato Job sanitas non erat.
Sic in carne Christi nihil inconcussum remanebat.

Il n'est donc pas surprenant de retrouver le même motif dans ces deux scènes parallèles de l'Ancien et du Nouveau Testament.

(1) Cf. sur l'autel Jabach, WEIZSÄCKER, *Der sogenannte Jabach'sche Altar und die Dichtung des Buches Hiob. Kunstwissenschaftliche Beiträge (Aug. Schmarsow. gewidmet).* 1906. Le Musée de Bruxelles possède un grand triptyque peint par B. van Orley en 1521 qui représente également les *Épreuves de Job.*

Les figures massées à droite au second plan sont assez difficiles à identifier. Un gros homme nu-tête, aux cheveux drus et courts, semble discuter avec un personnage enturbanné qui lui met la main sur l'épaule. Sa main droite est étendue. Donne-t-il l'ordre de frapper? Veut-il au contraire intervenir en faveur de la victime et calmer la fureur bestiale des bourreaux? Les deux interprétations sont possibles.

Sauf le Christ qui est drapé dans une longue robe (1), tous ces personnages portent le costume pittoresque des premières années du XVI^e^ siècle : chausses collantes, pourpoints à aiguillettes, manches tailladées de crevés, escarpins à retroussis. La forme des chaussures est un indice précieux pour la datation du tableau; c'est au début du XVI^e^ siècle que les chaussures pointues « à la poulaine » sont remplacées par les souliers à bouts ronds, dits « à pied d'ours ».

Le style. — L'ensemble de la composition donne une impression de vie et de mouvement. La surface du panneau est presque entièrement couverte par les huit figures qui se pressent dans un étroit espace. Mais ces figures tassées ne s'alignent pas confusément sur le même plan comme dans les tableaux de Primitifs. La répartition de la lumière, le rythme des mouvements servent à ordonner ce chaos. Les figures du premier plan se détachent en pleine lumière, tandis que celles du second plan s'estompent dans la pénombre. Elles sont très adroitement balancées: l'estafier vu de dos qui se retourne pour frapper Jésus avec une corde contraste avec la silhouette affaissée du Sauveur; au second plan, on retrouve la même opposition entre le furieux qui assène un coup de poing et le pharisien flegmatique.

A la différence de Dürer qui dans ses Passions n'oublie jamais de « situer » chaque scène, Grünewald ne s'est pas soucié d'encadrer et de localiser cet épisode de la Passion. Les figures se détachent sur un fond uni de tonalité sombre. Rien ne nous révèle que c'est une scène de nuit et que nous sommes dans la maison de Caïphe. Il n'y a pas la moindre indication de temps et de lieu. Le même parti pris s'observe dans la *Conversation de saint Maurice et de saint Érasme.*

(1) Suivant une tradition commune à tous les peintres du Moyen Age, le Christ, la Vierge et les apôtres échappent aux variations de la mode et se drapent dans des vêtements sans date qui les placent pour ainsi dire en dehors du temps et leur confèrent un caractère d'éternité.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule analogie qu'on puisse relever entre les deux Grünewald de Munich, le *Christ aux outrages* et le *Saint Érasme*. La structure de la tête et l'expression de la physionomie du pharisien gras rappellent étonnamment le gros chanoine maussade qui sert d'acolyte à saint Érasme.

D'une façon générale, les formes ont une ampleur, les mouvements une aisance qu'on chercherait en vain dans la petite *Crucifixion* de Bâle qui semble appartenir à un stade antérieur de l'évolution de Grünewald. C'est ce qui rend si difficile d'admettre l'authenticité de la date de 1503. Peut-être cette prétendue œuvre de jeunesse appartient-elle, malgré l'archaïsme du costume, à la maturité de l'artiste.

Quoi qu'il en soit, ce tableau présente toutes les particularités caractéristiques du coloris de Grünewald. On y reconnaît le rouge carmin et le rouge tuile plus clair des deux saints Jean de la *Crucifixion* de Colmar. Le gris bleu de la robe du Christ, le jaune vert acide qui enlumine le pourpoint d'un bourreau se retrouvent dans la *Crucifixion* de Carlsruhe.

Influences allemandes et italiennes. — Schmid prétend que cette gamme de tons est empruntée à la palette d'Holbein l'ancien. Il est possible que le coloris et aussi l'ordonnance des figures se détachant à la façon d'un bas-relief sur un fond sombre doivent quelque chose au cycle de la *Passion de Francfort* peint en 1501 par le maître augsbourgeois. Mais si Grünewald était l'élève d'Holbein, il faudrait admettre que le disciple dépassait le maître de cent coudées. Le *Christ aux outrages* marque un progrès considérable sur les pochades fiévreuses d'Holbein. Les tons locaux sont plus délicatement nuancés, les physionomies des bourreaux ne sont plus caricaturales. Les figures mieux construites sont plus solidement campées; leurs mouvements sont plus souples et plus aisés.

A notre avis, le tableau de Munich rappellerait beaucoup plus Dürer qu'Holbein l'ancien. Le bourreau du premier plan, dont les jambes écartées s'arc-boutent et dont l'échine courbée se bande comme la corde d'un arc, a dans son raccourci savant et sa tension élastique quelque chose de spécifiquement durérien (1). Et nous avons vu que le motif du joueur de fifre et

(1) Cf. dans le Portement de croix de la *Grande Passion* de Dürer la figure du bourreau cambré.

de tambour se retrouve sur un volet de l'*autel Jabach*. Si cette curieuse coïncidence ne prouve pas que Grünewald travaillait à cette époque dans l'atelier de Dürer, on voit cependant qu'il y a quelque exagération à prétendre que ce *Christ aux outrages* procède exclusivement de la *Passion* d'Holbein l'ancien.

Tout récemment en 1916 un nouveau « Grünewald-Forscher » (1), Oskar Hagen, a cru découvrir la source de ce tableau. Cette source serait italienne. La composition du *Christ aux outrages* serait non pas une copie littérale, mais une réminiscence d'une prédelle peinte par le Quattrocentiste toscan Pesello que Grünewald aurait vue en 1500 à Santa-Croce de Florence. Le sujet est différent : Pesello illustre une scène de la légende de saint Nicolas de Bari, tandis que Grünewald peint une scène de la Passion du Christ : mais l'identité des deux compositions n'en est que plus frappante. Hagen insiste en particulier sur le raccourci étonnamment correct et presque académique de la figure de bourreau du premier plan qui est vu de dos, la tête en profil perdu, tournée vers sa victime, au moment où il s'apprête à la frapper avec l'extrémité de sa corde à nœuds. Il semble calqué trait pour trait sur le bourreau de Pesello qui est campé de la même façon, en profil perdu, levant le talon et la jambe gauche. A gauche, l'homme qui lève le bras pour asséner un coup à sa victime est à peu près identique dans les deux compositions. Il est vrai que le soldat qui marche au supplice dans la prédelle de Pesello est représenté debout, tandis que le Christ de Grünewald est assis : mais tous les deux ont les yeux bandés. De ce faisceau de concordances Hagen conclut avec assurance que Grünewald a fait une station à Santa-Croce de Florence en se rendant à Rome en pèlerinage et qu'ayant eu quelques années plus tard à peindre une scène de la Passion, la composition de la prédelle de Pesello lui revint à la mémoire et qu'il en fit plus ou moins consciemment une sorte d'adaptation.

C'est ainsi que s'expliquerait le mystère troublant de ce *Christ aux outrages* qui par les types, par le coloris rappelle l'École d'Holbein l'ancien, tandis que la composition purement italienne est sans analogue dans l'art allemand de cette époque.

Que faut-il penser de cette « découverte » ? *A priori* il est permis de s'étonner qu'une œuvre aussi secondaire de l'art du Quattrocento, noyée à

(1) *Zur Frage der Italienreise des Matthias Grünewald*. *Kunstchronik*, 24 novembre 1916.

Santa Croce de Florence au milieu d'une foule d'œuvres d'art plus éminentes et plus saisissantes, soit précisément celle qui se serait incrustée dans la mémoire du pèlerin d'Aschaffenbourg. Que trois ans après cet hypothétique voyage à Florence, il l'ait eue assez présente pour en reproduire les dispositions essentielles et même les détails, voilà qui n'est guère vraisemblable. D'autre part, les deux compositions sont loin de concorder d'une façon aussi parfaite que le laisse entendre Hagen. Le bourreau de Pesello qui tient une épée au lieu d'une corde à nœuds est arreté, tandis que celui de Grünewald marche en essayant de trainer derrière lui le Christ épuisé. Enfin il serait aisé de retrouver dans la peinture allemande contemporaine, notamment dans les *Passions* d'Holbein, maints détails qu'Hagen tient pour spécifiquement italiens (1).

Nous ne voyons en somme dans cette coïncidence partielle qu'une simple curiosité et non la preuve d'un emprunt direct. Cette œuvre robuste, mais hybride, où la personnalité de l'artiste n'apparait pas encore formée, tient à la fois de l'art italien du Quattrocento que Grünewald a pu connaître par des gravures, d'Holbein l'ancien et de Dürer. On peut la considérer comme le résultat et la « somme » de ses années d'apprentissage.

III — LES DEUX DIACRES DE FRANCFORT

Le Musée historique de Francfort possède deux panneaux peints en grisaille représentant *Saint Cyriaque* et *Saint Laurent* qui ont sur le *Christ aux outrages* de Munich et la *Crucifixion* de Bale l'avantage d'être signés (2) : c'est une des rares œuvres de Grünewald dont l'authenticité soit indiscutable.

Ces deux panneaux proviennent de l'église des Dominicains de Francfort et, d'après Sandrart, ils faisaient partie avec deux autres grisailles représentant saint Étienne et sainte Élisabeth du fameux retable Heller dont le centre était le *Couronnement de la Vierge* d'Albert Dürer.

(1) Mlle Voigtländer. *Zur Italienreise Grünewalds. Kuntschronik.* 1er février 1918.

(2) Le monogramme du maître qui se compose de ses deux initiales entrelacées suivies de la mystérieuse lettre N est apposé en bas à droite sur la plinthe du Saint Laurent.

Voici ce que Sandrart relate à ce sujet dans sa *Teutsche Akademie* : « A l'autel de l'Assomption de la Vierge du couvent des Frères prêcheurs de Francfort exécuté par Albert Dürer sont fixés quatre volets, visibles quand le retable est fermé, que Mathieu d'Aschaffenbourg a peints en grisaille : sur l'un est saint Laurent avec le gril, sur l'autre une sainte Élisabeth, sur le troisième un saint Étienne et sur le quatrième un autre saint dont le nom m'échappe (1). »

SAINT CYRIAQUE EXORCISANT UNE POSSÉDÉE
Par Grünewald (Francfort, Musée historique).

Deux panneaux seulement sur quatre sont conservés. Ils sont beaucoup trop étroits pour avoir pu être des volets mobiles : car, en se rabattant sur le panneau central, ils ne l'auraient pas recouvert en entier. Il faut donc admettre, conformément aux indications assez confuses de Sandrart, qu'ils formaient la partie supérieure de deux volets fixes, visibles à droite et à gauche du retable quand les volets mobiles étaient fermés. Cette disposition était d'ailleurs usuelle dans les grands retables : nous la retrouverons dans le retable d'Isenheim où les statues peintes de saint Antoine et de saint Sébastien occupaient exactement la même place que les statues en grisaille de saint Cyriaque et de saint Laurent dans le retable Heller.

Voici comment nous pouvons nous représenter l'agencement primitif du célèbre retable qui était jadis une des curiosités de Francfort. Au centre était le grand tableau de Dürer qui figurait le Couronnement de la Vierge dans le ciel au-dessus des apôtres groupés autour de son tombeau vide. A l'intérieur des volets mobiles on voyait

(1) Le saint dont Sandrart avait oublié le nom est saint Cyriaque.

les portraits des donateurs Jacques Heller et sa femme et au-dessus la décapitation de leurs saints patrons : saint Jacques et sainte Catherine. L'extérieur des volets mobiles qui représentait l'Adoration des Mages était, de même que les volets fixes de Grünewald, peint en grisaille.

Dans la préface d'un recueil de gravures sur bois paru à Francfort en 1620 (1), l'éditeur Vincent Steinmeyer s'étend longuement sur la commande et l'exécution du retable : « En ce temps vivait le sieur Jacques Heller qui était particulièrement connaisseur et amateur d'art. Dans le dessein d'éterniser par un monument sa mémoire et celle de sa femme, il écrivit à Nuremberg au célèbre artiste Albert Dürer et lui commanda un tableau d'autel représentant l'Assomption de la Vierge. Comme l'œuvre était destinée à la plus célèbre des villes libres de l'Empire dont tous les ans les deux foires attiraient des visiteurs de toutes nations, l'artiste accepta avec joie et promit d'y employer tous ses soins, et il tint parole... En outre, Jacques Heller s'adressa à tous les autres peintres et sculpteurs les plus célèbres de l'époque pour exécuter les volets et tous les accessoires du retable afin que ce monument fût un honneur et une parure non seulement pour le couvent des Frères prêcheurs, mais pour toute la ville de Francfort. »

SAINT LAURENT
Par Grünewald à Francfort. Musée Historique.

Nous savons que Dürer expédia à Francfort au mois de septembre 1509 son tableau et les volets mobiles exécutés par un de ses élèves. Grünewald a-t-il peint les volets fixes

(1) V. Steinmeyer. *Neue künstliche, wohlgerissene, und in Holtz geschnittene Figuren.* Frankfurt. 1620.

à Nuremberg dans l'atelier de Dürer ou sur place à Francfort ? Nous l'ignorons.

Dürer s'était efforcé avec un soin particulier de pousser cette œuvre jusqu'à la perfection (1) : il s'était servi pour la peindre des couleurs les plus chères et les plus durables dans l'espoir qu'elle traverserait les siècles et « serait dans cinq cents ans aussi fraîche qu'au premier jour ». Ses vœux ne devaient pas être exaucés. Après avoir repoussé de nombreuses propositions d'achat, les Dominicains de Francfort se laissèrent tenter par les offres de l'électeur Maximilien de Bavière et lui vendirent en 1615 le précieux tableau qui fut remplacé dans l'église du couvent par une médiocre copie de Joost Harrich qu'on peut voir encore au Musée historique de Francfort. L'original transporté à Munich périt en 1729 dans l'incendie de la Résidence. Ainsi de ce retable qui devait être suivant le vœu du donateur une parure éternelle pour la ville de Francfort, il ne reste plus d'autre vestige ayant une valeur artistique que les deux grisailles de Grünewald.

Le programme iconographique du retable avait été fixé par le donateur d'accord avec les Dominicains et c'est sans doute Jacques Heller qui désigna à Grünewald les diacres martyrs qui devaient figurer sur les volets fixes.

Le moins connu de ces diacres, dont Sandrart n'avait pu retenir le nom, est saint Cyriaque ou saint Quiriace. Il était cependant populaire en Allemagne parce qu'il faisait partie de la phalange des quatorze Auxiliateurs (*Nothelfer*) dont le culte se répandit au XIV^e^ siècle, au moment des ravages de la peste noire (2). Il vivait vers 300 à Rome sous Dioclétien et fut consacré diacre par le pape Marcel : c'est pourquoi il est généralement représenté en costume de diacre.

Il était surtout vénéré comme exorciste (3). Les fidèles invoquaient sa

(1) Otto Cornill, *Jakob Heller und Albrecht Dürer*. 1871.

(2) Cahier, *Caractéristiques des saints*. Paris. 1867. — Les quatorze auxiliateurs étaient saint Georges, saint Eustache, saint Vit, saint Christophe, saint Gilles (Ægidius), saint Cyriaque, saint Érasme, saint Blaise, saint Pantaléon, saint Achace et saint Denis auxquels s'adjoignaient trois saintes : Marguerite, Catherine et Barbe. — Cf. également Weber, *Die Verehrung der heiligen vierzehn Nothelfer, ihre Entstehung und Verbreitung*. Kempten. 1886.

(3) Detzel, *Christliche Iconographie*. II. p. 282.

protection contre les attaques du démon à l'heure de la mort. Ses attributs : un diable enchaîné ou un dragon foulé aux pieds, qu'on appelle à Provins la *Lézarde de saint Quiriace*, font allusion à ce pouvoir. Plus souvent encore on voit à ses côtés une jeune princesse possédée, image de la fille de Dioclétien, qu'il aurait délivrée du démon.

Voici en quels termes la *Légende dorée* (1) relate ce miracle : « Or, la fille de Dioclétien nommée Arthémie était possédée d'un démon qui par sa bouche disait : « Je ne sortirai point d'ici à moins qu'on ne fasse venir le « diacre Cyriaque. » On alla donc chercher Cyriaque et le démon lui dit : « Si tu veux que je sorte d'ici, donne-moi un récipient où je puisse entrer. » Et Cyriaque : « Voici mon corps. Si tu peux, entre. » Mais le démon : « Je ne « puis pas entrer dans ce récipient-là; car il est scellé et clos de toutes parts. « Mais sache que si tu me fais sortir d'ici, à mon tour je te ferai aller jusqu'en « Babylonie. » Et lorsque Cyriaque l'eut fait sortir, Arthémie s'écria qu'elle voyait le Dieu qu'il prêchait. Elle se fit donc baptiser par Cyriaque, et celui-ci vécut quelque temps en paix dans la maison que lui donnèrent Dioclétien et sa femme Serena. »

Grünewald s'est conformé scrupuleusement à cette tradition hagiographique.

Saint Cyriaque est revêtu des vêtements liturgiques du diacre (2) : l'aube sans macule et par-dessus la dalmatique à longues manches. Autour du cou, il porte l'amict et l'étole, large galon à bouts frangés, qui retombe sur son épaule : au poignet gauche s'enroule le manipule (*sudarium*), sorte de mouchoir liturgique dont l'officiant se servait primitivement pour s'essuyer le visage et les mains.

Sa main gauche tient un grand livre en parchemin sur les feuillets duquel est inscrite une formule d'exorcisme : *Auctoritate Domini nostri Jesus Cristi exorceo te per ista tria nomina. Edxai Ebonti Grammaton. in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen* (3). En prononçant cette formule magique, le thaumaturge se penche vers la petite princesse qui est agenouillée à ses pieds

(1) *Légende dorée*. Trad. Wyzewa, p. 117.

(2) Ch. de Linas, *Anciens vêtements sacerdotaux*. Paris, 1860-1863. — P. Braun, *Die liturgische Gewandung*. Fribourg, 1907.

(3) La lecture de F. Schneider est assez sensiblement différente : *Auctoritate Domini nostri Jesus Cristi exorcizo te : ista tria nomina educant te ei grammaton in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen.*

et qui, le visage tendu et douloureux, les mains tremblantes, les doigts convulsivement écartés, semble en proie à une transe hystérique. D'après une antique tradition, il fallait, pour exorciser les démoniaques, leur ceindre le col d'une étole (1). Il lui enroule donc autour du cou l'extrémité de son étole et, du pouce de la main droite, il lui presse le menton pour l'obliger à ouvrir la bouche et à laisser passage au démon.

Saint Laurent, qui fait pendant à saint Cyriaque, est représenté également en costume de diacre avec l'aube et la dalmatique, mais sans étole et sans manipule. Il tient de la main droite un livre aux feuillets souples, relié en parchemin : sa main gauche s'appuie sur un gigantesque gril, attribut de son martyre (2).

Les deux Diacres de Francfort sont les deux seules figures peintes en grisaille que nous possédions de Grünewald. L'artiste se conforme ici à une habitude qui semble avoir été surtout fréquente depuis le XV^e^ siècle dans l'École des Pays-Bas, mais dont on trouverait cependant de nombreux exemples dans la peinture allemande (3). Il était d'usage, afin de ménager une gradation d'effet en ouvrant les retables, de peindre la face extérieure des volets en camaïeu (*Steinfarbe*) et de réserver pour la face intérieure les couleurs éclatantes et les fonds d'or. Le célèbre polyptyque de Gand, des frères van Eyck, présentait cette disposition : au revers des volets étaient peints une Annonciation et les deux saints Jean en grisaille, à l'imitation de sculptures en pierre.

Grünewald reprend donc, dans ces grisailles du retable Heller, la tradition des Primitifs flamands : mais il la renouvelle complètement. Les figures en grisaille de Jan van Eyck ou de Roger de la Pasture ont la rigidité et la froideur de véritables statues. Chez Grünewald tout est souple et mouvant. Ses statues peintes s'animent et bougent : elles vont sortir de leur niche et descendre de leur socle.

Cette impression de vie tient moins à la vivacité des mouvements, à

(1) C'est avec une étole que sainte Marthe dompte la Tarasque provençale et saint Clément le Graouly messin.

(2) *Légende dorée*, Trad. WYZEWA, p. 423.

(3) Le retable de la Passion de Donaueschingen par Holbein l'ancien est entièrement peint en grisaille.

l'agitation des draperies et à leurs tumultueux remous qu'à la magie du clair-obscur qui baigne et modèle tous les plans. Il est surprenant de voir la puissance des effets qu'obtient Grünewald rien que par des oppositions de blanc et de noir. La vigueur de ces contrastes n'a rien de brutal : au contraire les dégradations de lumière sont extrêmement délicates. La lumière claire qui tombe de haut différencie les touches de bistre en une infinie variété de tons qui tournent ici au brun jaune ou rougeatre, là au bleu et au violet. Les dalmatiques aux plis nombreux sont nuancées de mille façons par l'ombre et les reflets. L'ensemble est d'une incroyable richesse de ton.

Si paradoxale que paraisse au premier abord cette assertion, il est certain que ces grisailles monochromes sont plus colorées que les vives enluminures de Dürer. Il ne faut pas confondre la couleur (*malerisch*) et les couleurs (*farbig*). Il y a souvent plus de couleur dans une gravure en noir que dans une gravure en couleurs (1). Un grand peintre peut renoncer complètement à toute coloration sans cesser d'être coloriste : c'est ainsi que Rembrandt emploie avec prédilection la technique de l'eau forte qui n'opère qu'avec du blanc et du noir. De même dans ses camaïeux, qui sont dans la peinture moderne ce qui rappelle le plus les grisailles de Grünewald. Eugène Carrière ne retient que la lumière et l'ombre; mais il enregistre avec une si merveilleuse sensibilité leurs gradations et leurs accords les plus subtils que cette monochromie, qu'on lui a reprochée comme une pauvreté, ravit les délicats par l'infinie richesse de ses nuances. C'est cette science instinctive des valeurs qui fait également le prix des grisailles de Francfort.

Le style de ces grisailles surprend comme un anachronisme : elles sont à la fois très archaïques et étonnamment modernes. Les dimensions beaucoup trop réduites de la petite princesse microcéphale exorcisée par saint Cyriaque sont un vestige de la tradition de l'art du Moyen Age qui n'observe aucune proportion entre les figures des saints et leurs attributs.

(1) C'est l'idée qu'exprime M. Séailles dans sa pénétrante biographie d'E. Carrière. Paris, 1911 : « Ce qui fait dans un tableau la beauté du coloris, ce n'est ni la variété ni la richesse des tons isolés, c'est leur harmonie, et cette harmonie dépend elle-même de la distribution de la lumière, de la justesse avec laquelle ses gradations sont observées et rendues. Un tableau où tous les tons seraient comme échantillonnés, pourrait donner beaucoup moins l'impression de la couleur qu'une gravure où les valeurs seraient notées par un œil délicat. »

Mais en dépit de quelques survivances médiévales, le style de ces figures semble par ailleurs considérablement en avance sur la Renaissance. C'est déjà le style baroque du XVII^e siècle : par le mouvement, l'expression, le bouillonnement pittoresque des draperies, les statues peintes de Grünewald annoncent les statues du cavalier Bernin ; si l'on ignorait la date de leur exécution, on les situerait plutôt au Seicento dans une église de Jésuites qu'au commencement du XVI^e siècle dans une église de Dominicains (1).

(1) Cet « apparentement » de l'art dominicain du XV^e siècle et de l'art jésuite du XVII^e siècle est bien mis en lumière dans le dernier chapitre du livre de M. GILLET sur l'*Histoire artistique des Ordres Mendiants*, pp. 328 sqq.

CHAPITRE III

LE RETABLE D'ISENHEIM

Son importance capitale dans l'œuvre de Grünewald et dans l'histoire de l'art allemand.

I. Historique. — Origines françaises de l'Ordre des Antonites : la maison mère de Saint-Antoine en Viennois. — La Commanderie d'Isenheim en Haute-Alsace. Le Mécénat des « précepteurs » Jean d'Orliac et Guido Guersi, qui font décorer leur église par Schongauer, Wechtlin, Grünewald, Holbein l'ancien. — Au xvii[e] et au xviii[e] siècle, plusieurs collectionneurs princiers tentent vainement d'acquérir le retable de Grünewald. — Les commissaires de la Convention le sauvent à la Révolution en le transportant à Colmar où il est exposé depuis 1850 dans l'ancien couvent d'Unterlinden transformé en musée. — Son transfert provisoire pendant la guerre à la Pinacothèque de Munich.

II. L'agencement primitif du retable. — Évolution et caractère des retables. — Deux descriptions du retable d'Isenheim à la fin du xviii[e] siècle. — Reconstitution du polyptyque disloqué ; ses trois aspects.

III. Description des panneaux peints et des sculptures. — 1° *Peintures*. *a*) Premier aspect. Les volets fixes : saint Antoine et saint Sébastien. Le panneau central : la Crucifixion et la Lamentation. — *b*) Second aspect. L'Annonciation. La Nativité divisée en deux parties : le Concert d'anges et la Madone au jardin de roses. La Résurrection. — *c*) Troisième aspect. La Tentation de saint Antoine et la Visite de saint Antoine à saint Paul Ermite. — 2° *Sculptures* en bois doré et polychromé : saint Antoine et ses deux acolytes, saint Augustin et saint Jérôme. — Influence de l'École bourguignonne sur l'auteur présumé de ces chefs-d'œuvre : maître Nicolas de Haguenau.

Valeur artistique éminente du retable d'Isenheim, le plus beau et le dernier des grands retables allemands à transformations.

La petite *Crucifixion* de Bâle, le *Christ aux outrages* de Munich, les *Diacres* de Francfort ne sont que d'infimes fragments d'anciens retables dépecés. Le retable d'Isenheim est au contraire un ensemble grandiose et à peu près intact de peintures et de sculptures dont le Musée de Colmar a recueilli presque tous les éléments.

C'est l'œuvre capitale de Grünewald, non seulement en raison de son exceptionnelle envergure, mais en ce sens qu'elle résume toutes ses recherches antérieures et qu'elle contient en germe toutes ses créations ultérieures. La Crucifixion rappelle celle de Bâle et annonce celle de Carlsruhe. Saint Antoine et saint Sébastien s'apparentent aux Diacres de

Francfort et la Vierge de la Nativité est la sœur aînée de la Madone de Stuppach. Enfin la Conversation de saint Antoine et de saint Paul n'est-elle pas comme une première ébauche de l'Entretien de saint Érasme et de saint Maurice ? Ainsi tout aboutit par de secrètes ramifications au retable d'Isenheim et tout en émane : c'est véritablement le cœur de l'œuvre de Grünewald.

Et ce chef-d'œuvre de Grünewald est aussi le chef-d'œuvre de toute la peinture allemande ancienne. Aucun tableau de Dürer ou d'Holbein ne laisse une impression aussi dominatrice. Pour trouver des éléments de comparaison appropriés, il faut prendre plus de recul et embrasser dans son ensemble la peinture dans l'Europe du Nord. Le *retable d'Isenheim* surgit alors entre l'École des Primitifs flamands du XV^e^ siècle et l'École hollandaise du XVII^e^ siècle sur la même ligne de sommets que le *retable de l'Agneau* des frères van Eyck et la *Ronde de nuit* de Rembrandt.

I — HISTORIQUE

Le polyptyque dont s'enorgueillit aujourd'hui le Musée de Colmar a été peint pour le maître-autel d'un couvent d'Antonites à Isenheim en Haute-Alsace.

Quelle est l'origine de l'Ordre des Antonites et que savons-nous en particulier de l'abbaye d'Isenheim ? A quelle époque, dans quelles conditions a été commandé et exécuté son merveilleux retable ? Enfin quelle a été la destinée de ce chef-d'œuvre au cours des siècles ? Telles sont les questions qui se posent au seuil de ce chapitre et auxquelles nous devons répondre avant de passer à l'examen de l'œuvre elle-même dans son ensemble et dans ses détails.

a) L'origine et l'expansion de l'Ordre des Antonites. — L'Ordre de saint Antoine est d'origine africaine. Il a pris naissance en Égypte où le grand anachorète avait vécu retiré dans les déserts de la Thébaïde et où il mourut en l'an 357. Après sa mort, plusieurs de ses disciples continuèrent à mener la vie érémitique. Mais saint Basile leur fit adopter les règles de la vie en commun et, dans le cours du IV^e^ siècle, de nombreux

monastères se fondèrent dans la vallée du Nil « sous le nom et vocable de saint Antoine et sous les règles et constitutions de saint Basile » (1).

Vers 370, un Ordre de chevaliers mi-monastique mi-guerrier fut créé en Éthiopie pour combattre les hérétiques ariens. « Saint Basile leur donna l'habit noir avec la croix bleue ou taf, marque que le glorieux saint Antoine avait baillée à ses disciples, leur disant qu'ils devaient être marqués comme les premiers-nés d'Israël. » C'est donc le plus ancien des Ordres militaires : il est antérieur à celui des Templiers et même à celui des Chevaliers de Saint-Lazare. Les Chevaliers abyssins de Saint-Antoine subissaient neuf années de probation avant d'être admis à faire profession ; ils se retiraient dans des couvents quand ils étaient vieux et cassés et impropres à la vie militaire.

De son berceau africain l'Ordre se répandit dans tout l'univers. Au Moyen Age, il était placé sous la direction de trois chefs généraux qui se partageaient l'Afrique, l'Asie et l'Europe :

1° A la tête de la province d'Afrique se trouvait un grand maître qui résidait dans une île du haut Nil, l'île de Meroé. La principale maison de l'Ordre hors de l'Éthiopie était celle de Saint-Macaire, au Caire, qui recevait le tribut annuel que le soudan d'Égypte payait au prêtre Jean pour l'eau du Nil ;

2° A la tête de la province d'Asie était placé l'abbé du Mont de Sion qui avait sous son obéissance tous les religieux de Saint-Antoine d'Orient : Maronites, Géorgiens, Arméniens. Le prestige de l'Ordre était si grand que le patriarche d'Antioche était généralement choisi parmi les Antonites ;

3° Enfin, en Europe, le chef suprême de l'Ordre était l'abbé de Saint-Antoine en Dauphiné, dont l'autorité s'étendait non seulement sur la France, mais sur l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne « et autres royaumes chrétiens de l'Europe ».

b) Attributions et privilèges de l'Ordre en Europe. — L'Ordre des Antonites, qui prit en Europe le caractère d'un Ordre hospitalier, fut

(1) *La Fondation, Vie et Reigle du grand Ordre militaire et monastique des Chevaliers religieux du glorieux Père Saint-Antoine en Éthiopie, monarchie du prête Jean, des Indes.* Composé en espagnol par un chevalier abyssin, religieux et militaire du mesme Ordre et mis en françois par un religieux de la Congrégation réformée de l'Ordre de Saint-Antoine de Viennois. A Paris, chez Jean Tompère, 1632.

transplanté en Dauphiné à la fin du XI[e] siècle (1). A cette époque une terrible épidémie ravageait le midi de la France. Cette mystérieuse maladie qu'on désignait communément sous le nom de *feu sacré* ou *feu Saint-Antoine* (*ignis sacer*, *ignis sancti Antonii*) serait tout simplement d'après les médecins modernes une forme de l'ergotisme qui provient d'une intoxication par l'ergot des céréales et prend suivant les cas une forme convulsive ou gangréneuse (2). Les malheureux qui en étaient atteints mouraient dans des souffrances atroces : leurs membres devenaient noirs comme des charbons et la chair consumée se détachait des os par lambeaux (3). C'est pour soigner ces malades que neuf gentilshommes dauphinois, « tous flambants de l'amour du prochain », fondèrent en 1095 l'Ordre des Antonites ou Antonins. Ils appliquaient au traitement de cette maladie un électuaire auquel ils donnaient le nom de *saint vinage* et qui n'était autre chose qu'un vin bénit, sanctifié par le contact d'une relique de saint Antoine.

On confond souvent avec le feu Saint-Antoine une autre maladie épidémique qui sévissait également au Moyen Age et qu'on appelait le *mal des ardents* : ses symptômes caractéristiques étaient des poussées de bubons aux aines et aux aisselles et de violents accès de délire. Cette épidémie qui faisait d'effrayants ravages à Paris fut arrêtée d'après la légende par la miraculeuse intercession de sainte Geneviève que le peuple invoqua depuis lors sous le nom de *sainte Geneviève des Ardents*.

A partir du XIV[e] siècle, les épidémies du feu Saint-Antoine et du mal des Ardents ainsi que la lèpre qui avait provoqué la création de l'Ordre de Saint-Lazare s'atténuèrent et finirent par disparaître presque complètement. Il semblait qu'avec l'extinction du feu Saint-Antoine, l'Ordre des Antonites dut perdre sa raison d'être. Mais on vit alors apparaître à la suite des guerres d'Italie une maladie nouvelle, la syphilis, baptisée par les

(1) Hélyot, *Histoire des Ordres monastiques religieux et militaires*. Paris, 1715-1721, t. II. — Uhlhorn, *Geschichte der christlichen Liebestätigkeit*, 2[e] éd., 1895. — Heimbucher, *Die Orden und Kongregationen der Katholischen Kirche*, 2[e] éd., 1907.

(2) D[r] Bacquiès, *Recherches historiques et nosologiques sur les maladies désignées sous les noms de Feu sacré, Feu Saint-Antoine*. Troyes, 1865. — D[r] Ehlers, *L'Ergotisme, ignis sacer, ignis sancti Antonii*. Paris, 1896.

(3) Dans son *Histoire de Paris*, dom Félibien décrit ainsi cette maladie : « La masse du sang était toute corrompue par une chaleur interne qui dévorait les corps entiers, poussait au dehors des tumeurs qui dégénéraient en ulcères incurables et faisait périr des milliers d'hommes. »

Français « mal de Naples » (1), par les Napolitains « mal français » (*morbus gallicus*) (2) : en réalité la plus internationale de toutes les pestes, également répandue dans tous les pays et dans toutes les classes sociales et qui n'épargnait pas plus, malgré la fragile barrière de leur vœu de chasteté, les clercs que les laïques, à en juger par une curieuse ode saphique dédiée par le prieur du Couvent Cistercien de Kaisersheim à la Vierge de Miséricorde : *Ut nos a gallico morbo intactos praeservet incolumes* (3). Les Antonites se vouèrent dès lors à la guérison des maladies cutanées et syphilitiques.

Il est donc inexact de prétendre, comme le fait Advielle dans son *Histoire de l'Ordre hospitalier de Saint Antoine* (4), qu'à partir de 1297 les Antonites ne conservèrent plus rien de leurs primitives attributions. S'il est vrai qu'ils aient adopté à cette époque les *Regula* du célèbre couvent de femmes fondé à Hippone par saint Augustin et qu'ils aient pris le titre de chanoines réguliers, les « Tönnisherren » comme on les appelait en allemand, n'en restèrent pas moins un Ordre hospitalier. C'est ce qu'attestent plusieurs documents du XV^e^ siècle relatifs à leur léproserie de Fribourg, et, dans son *Elsassische Topographia* publiée en 1710, Ruprecht d'Ichtersheim confirme même la présence de malades soignés à Isenheim au début du XVIII^e^ siècle (5).

Les Antonites avaient la réputation de guérir non seulement les chrétiens « ars » par le feu Saint-Antoine, mais encore les animaux et spécialement les pourceaux ladres. En récompense, lorsque les paysans tuaient un cochon, ils ne manquaient jamais de faire aux moines quêteurs hommage d'un jambon. De là le sobriquet de « jambonnier » dont on affublait irrévérencieusement tous les membres de l'Ordre. Dans sa

(1) D'après le bibliophile JACOB (*Recherches historiques sur les maladies de Vénus dans l'Antiquité et au Moyen Age*. Bruxelles, 1883), lèpre, mal des ardents, feu Saint-Antoine ne seraient que des formes de la syphilis dont l'introduction en Europe est bien antérieure à la découverte de l'Amérique et à l'expédition de Naples.

(2) De là vient l'appellation d'un vieux quartier de Strasbourg connu sous le nom de *Zum Französel* ou *Klein Frankreich* (La Petite France) à cause de l'ancien Blatterhaus (*Domus pustulosus*) fondé à la fin du XV^e^ siècle pour soigner les syphilitiques.

(3) Cette ode qui jette un jour si curieux sur les mœurs du clergé allemand est publiée dans le *Mortilogus* ou *Discours sur la mort* de Conrad REITTER, imprimé à Augsbourg en 1508. Cf. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, p. 148.

(4) Cette assertion erronée se retrouve chez M. MALE, *L'Art religieux du XIII^e^ siècle*, p. 133.

(5) « *Diese Patres medirten der Krankheit denen öffenen Schaeckeln* ». *Gantz neue Elsassische Topographia*, II. chap. IV, p. 30.

Chronique de Gargantua, Rabelais larde de ses brocards un « commandeur jambonnier de sainct Antoine qui faisait sa queste suille » (1).

Les *Tönnisherren* jouissaient du privilège de laisser errer librement dans les villes et les villages les porcs qu'ils engraissaient : ces animaux assuraient, comme autrefois les chiens à Constantinople, le service de la voirie. On reconnaissait les « pourceaux de Monsieur Saint Antoine » (*Tönnisschweine*) à la clochette marquée du tau qui tintait à leur cou.

L'Ordre tirait ses principales ressources de la mendicité. Henri Estienne, qui n'est pas tendre pour les « besaciers papicoles », malmène sans pitié dans le prolixe factum anticlérical intitulé *Apologie pour Hérodote* (2) ces « porteurs de rogatons ou questeurs de saint Antoine » qui s'en allaient par les villages recueillir les cotisations des membres de la Confrérie, extorquer aux paysans la dîme de leurs récoltes « afin que le benoist saint Antoine soit garde de leurs bœufs, anes, pourceaux et brebis, menaçant les réfractaires ou les donateurs trop chiches du feu saint Antoine ».

Dans l'iconographie religieuse, le patron des Antonites est toujours représenté avec un cochon *clariné*, c'est-à-dire portant au cou une clochette ou campane. Saint Antoine et son cochon sont des compagnons aussi inséparables que saint Roch et son roquet. On interprète généralement cet « attribut » familier comme une personnification du démon, un symbole des immondes tentations de la chair auxquelles l'anachorète résista vertueusement dans le désert (3). N'est-ce pas plutôt une allusion aux privilèges de son Ordre dont les cochons avaient droit de libre pâture et aux services que la piété populaire attendait de son intercession en cas d'épizootie comme d'épidémie ?

Le second attribut de saint Antoine était la lettre majuscule grecque *tau*, ou *taf* (T). Certains archéologues appellent cet attribut *croix potencée* (crux patibulata) parce qu'il a l'aspect d'une croix en forme de potence. C'était en Égypte le *symbole de la vie future* : les chrétiens firent de cette lettre grecque le *symbole de la croix* du Christ ; dans la typologie du Moyen Age, le tau tracé par les Juifs sur la porte de leurs maisons est interprété comme une des « figures » de la croix. C'était aussi le *symbole*

(1) De cochon.

(2) Chap. XXII.

(3) Detzel, *Christliche Ikonographie*, II, p. 85.

de la très sainte Trinité en l'honneur de laquelle fut institué l'Ordre militaire de Saint-Antoine. Enfin, le tau ressemblait à une béquille, et c'est pourquoi il était naturel de l'adopter comme blason et pour ainsi dire comme armes parlantes d'un Ordre hospitalier dont les membres s'engageaient à consacrer leur vie aux infirmes. Peut-être faut-il ajouter que dans le mot Antonite il y a la syllabe tau : explication puérile sans doute, mais qui n'en est que plus vraisemblable lorsqu'il s'agit de la dévotion du Moyen Age qui repose bien souvent sur des étymologies populaires ou de simples calembours.

c) La maison mère de Saint-Antoine en Viennois. — La maison mère de l'Ordre était l'abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné, près de Saint-Marcellin. C'est là qu'on avait transféré les reliques du grand ermite rapportées de Constantinople en 1050 et déposées d'abord à Saint-Didier-de-la-Mothe dans le diocèse de Vienne. Il est vrai que les prétentions de l'abbaye dauphinoise étaient combattues par l'église d'Arles qui se vantait également de posséder le corps de saint Antoine. Henry Estienne raille le « grand combat qu'il y a eu entre ceux de la ville d'Arles et les Antoniens de Viennois sur cette question, lesquels se disoyent possesseurs du corps dudict sainct Antoine... Mais en la fin, ajoute l'irrévérencieux humaniste, sainct Antoine est demouré ayant deux corps entiers et outre iceux plusieurs membres en divers lieux, pour le moins avec demie douzaine de genoux... »

Malgré la concurrence des Arlésiens, l'abbaye de *Saint-Antoine en Viennois* réussit à devenir comme *Saint-Jacques de Compostelle* et *Saint-Nicolas de Bari* un des pèlerinages les plus populaires de la chrétienté, quelque chose comme le Lourdes du Moyen Age. Les reliques, vraies ou supposées, de saint Antoine attiraient tous les ans dans la vallée de l'Isère une foule de pieux visiteurs qu'Aimar Falco, l'historiographe de l'Ordre (1), évalue à plus de dix mille : ils accouraient non seulement de France, mais aussi d'Italie, d'Allemagne, voire même de Hongrie. Ces « hosts » de pèlerins, qui faisaient la fortune du couvent, ne se recrutaient pas uniquement parmi les petites gens. Au nombre des personnages illustres qui visitèrent le monastère, on cite deux papes : Calixte II et Martin V.

(1) Aimar Falco, *Antonianæ Historiæ Compendium*. Lugd., 1535. — Helyot, *Histoire des Ordres monastiques*, II, p. 112.

Jules II et Léon X lorsqu'ils étaient cardinaux, plusieurs rois et reines de France : Louis XI, Anne de Bretagne, François Ier, voire même un prince musulman, Djem, frère du sultan Bajazet.

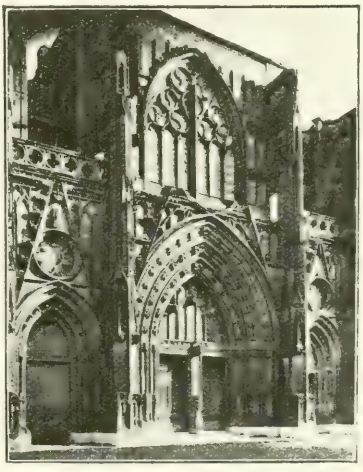
A la suite de leur pèlerinage en Viennois, nobles et gueux ne manquaient pas de suspendre à leur col la potence ou tau de saint Antoine en guise de souvenir et d'amulette. Albert de Bavière, comte de Hainaut, Hollande et Zélande, atteint de la maladie du feu Saint-Antoine, éleva en 1382 cette « enseigne de pèlerinage » à la dignité d'un Ordre de chevalerie. L'Ordre était dans le principe réservé aux gentilshommes. Mais à partir de 1420, il devient une simple confrérie pieuse. Le collier de l'Ordre représentait une ceinture d'ermite où pendaient le tau et une clochette d'or du poids d'une once. Voici comment les statuts décrivent cet insigne : « Ung coller et pendant à icellui coller une pottence et au debout d'icelle une clocquette sonnant. » Par décision du chapitre en date du 11 juin 1420, les chevaliers seuls portaient le tau et la clochette en argent doré; les écuyers n'avaient droit qu'à un tau en argent (1).

Le nombre considérable des œuvres d'art du XVe et du XVIe siècle où apparaît cet insigne atteste l'extrême popularité de la dévotion à saint Antoine. Dans le célèbre *retable de l'Agneau* des frères Van Eyck, qu'on suppose avoir été commandé par Guillaume IV de Bavière-Hainaut, saint Antoine marche en tête de la cohorte des saints ermites. On a voulu voir dans l'*Homme aux œillets* de Jan van Eyck (Musée de Berlin) le portrait d'un membre de la même famille : Jean de Bavière, dit Sans-Pitié, évêque de Liége, bien que le tau et la clochette en argent désignent un simple écuyer. Ce bijou pend également au col du duc Jean de Brabant dans la série des pittoresques figurines de bronze fondues par Jacques de Gérines (Musée d'Amsterdam). Dans les inventaires des ducs de Bourgogne figure parmi les joyaux de Charles le Téméraire un tau en or, pendu à un filet de soie noire.

Avec les immenses ressources qu'elle tirait de cet afflux de pèlerins, l'abbaye de Saint-Antoine en Viennois pouvait faire appel aux plus grands artistes. L'église qui servait de châsse aux reliques de saint Antoine fut entièrement reconstruite en 1419 par Jean Robert d'Avignon, « maître ès œuvres » du château de Tarascon. Les sculptures du grand portail furent

(1) James Weale, *The Van Eycks*, London, 1912.

exécutées de 1461 à 1464 par le célèbre sculpteur avignonnais Antoine Le Moiturier, que Michel Colombe appelle « maître Anthoniet, souverain tailleur d'images » et que le duc de Bourgogne Philippe le Bon fit venir à Dijon en 1470 pour achever le tombeau de son père Jean sans Peur. Ce portail, aujourd'hui mutilé, était un des ensembles les plus remarquables de l'École de sculpture bourguignonne et peut-être même, écrit l'abbé Brune (1), « malgré la perte irréparable de toutes ses grandes statues, l'œuvre la plus importante que nous gardions de la fameuse École ». Le trumeau était orné d'une effigie de saint Antoine; dans le tympan le Christ du Jugement dernier était imploré par la Vierge et saint Jean à genoux (2). La décoration peinte était digne de ces merveilles sculpturales. Les chapelles étaient tapissées de fresques de peintres avignonnais du XV^e^ siècle qui avaient représenté entre autres les épreuves de saint Antoine assailli par des démons sous forme d'animaux sauvages et sa visite dans le désert à saint Paul le premier ermite : deux scènes que nous retrouverons dans le polyptyque d'Isenheim.



(Phot. Giraudon.)

FAÇADE DE L'ÉGLISE SAINT-ANTOINE DE VIENNOIS

Malheureusement cette église abbatiale de Saint-Antoine, qui était avec la cathédrale de Vienne le monument le plus remarquable du Dauphiné, fut saccagée en 1561 par les Huguenots. Dans leur rage d'effacer tous les vestiges de l' « idolâtrie papistique », ils s'acharnèrent comme des furieux contre les grandes statues du portail; leur fanatisme iconoclaste n'épargna que quelques figurines des voussures. Le trésor fut pillé, la châsse de saint Antoine profanée et détruite. Il fallut au XVII^e^ siècle reconstruire le monastère presque de fond en comble.

(1) Brune. *Les Sculptures et les Peintures de l'église de Saint-Antoine en Viennois*. 1898. — Dom Dijon. *L'Église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné*. Paris, Picard. 1902.

(2) Abbé Requin, *Jacques Morel et son neveu Antoine Le Moiturier* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1890). — Prost, *Le Moiturier* (*Archives historiques et littéraires*, 1890). — Chabeuf. *Jean de la Huerta Antoine Le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur*. Dijon. 1891. — Kleinclausz. *Claus Sluter* (*Les Maîtres de l'Art*). Paris. 1906.

d) La commanderie d'Isenheim. — La popularité de la dévotion à saint Antoine obligea la maison mère de Saint-Antoine en Viennois à essaimer dans toute l'Europe. Bientôt ses colonies se comptèrent par centaines.

L'Ordre possédait en France jusqu'à vingt-cinq établissements. Le plus célèbre est la maison du Petit-Saint-Antoine, fondée en 1361, qui a donné son nom à un faubourg de Paris. C'est probablement pour cette maison qu'un des meilleurs peintres colonais de la fin du XV^e^ siècle, le Maître anonyme de saint Barthélemy, exécuta la belle *Déposition de Croix* qui se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre : sur le cadre peint de ce tableau de forme cruciale, on voit un semis caractéristique de taus et de clochettes qui montre qu'il était destiné à un couvent de religieux Antonites. Outre la maison de Paris, l'Ordre avait créé en France les commanderies de Rouen, de La Lande et La Focandière en Poitou, d'Albi, de Milhau en Rouergue, de Toulouse, de Lyon, de Bourg en Bresse, etc. Le célèbre Hospice de Beaune, fondé par le chancelier Nicolas Rollin, fut primitivement dédié en 1451 sous le vocable de saint Antoine, comme le prouve un des volets du magnifique retable commandé par le fondateur à Roger de la Pasture. Il est vrai que dès le 30 décembre 1452 la dédicace fut transportée de saint Antoine à saint Jean-Baptiste (1).

Les établissements d'Antonites étaient particulièrement nombreux en Suisse et dans l'Allemagne rhénane. On en trouvait à Berne, à Bâle, à Constance, à Uznach dans le canton de Saint-Gall. Dans le bassin du Rhin, il n'y avait pour ainsi dire pas une seule ville de quelque importance qui n'eût sa commanderie de saint Antoine, depuis Fribourg-en-Brisgau jusqu'à Cologne, en passant par Mayence, Francfort, Bamberg et Würzbourg. L'Alsace n'était pas la région la moins bien dotée avec ses deux commanderies de Strasbourg et d'Isenheim.

De toutes les filles de la grande abbaye dauphinoise, celle qui a laissé dans l'histoire de l'art le nom le plus glorieux est assurément la commanderie (*Comthurei*) fondée en 1298 à Isenheim dans le landgraviat de Haute-Alsace. Le village d'Isenheim ou Issenheim, d'après l'orthographe la plus usuelle dans les documents de langue française, est situé au pied

(1) L'Espagne était aussi une des « provinces » de l'Ordre de saint Antoine. Barcelone possédait une église de San Antonio Abas, qui a été détruite par un incendie en 1910. La ville de Valence porte dans ses armoiries le tau de saint Antoine.

des Vosges, dans la vallée de la Lauch, à mi-chemin entre Colmar et Mulhouse. Il appartient au canton de Soultz et à l'arrondissement de Guebwiller. Il est à l'écart de la grande voie ferrée qui relie Strasbourg à Bâle. Mais à l'époque où fut fondé le monastère, Isenheim était sur le parcours de la *Geleitstrasse,* ainsi nommée à cause des « droits d'escorte » prélevés par les seigneurs : principale route commerciale de l'Alsace et même de l'Europe occidentale qui conduisait *de la Flandre jusqu'aux Alpes lombardes.* Pour l'ancienne Lotharingie cette grande artère civilisatrice avait la même importance que pour la Russie médiévale la célèbre route *du pays des Variagues au pays des Grecs* qui reliait la Baltique à la Mer Noire, Novgorod à Constantinople (1).

Au point de vue monastique, l'abbaye d'Isenheim était naturellement rattachée à sa maison mère : l'abbaye de Saint-Antoine en Viennois. Elle tenait un rang élevé dans la hiérarchie. Elle avait le titre de *commanderie générale* et son autorité s'étendait très loin, de part et d'autre des Vosges, sur les commanderies *subalternes* de Strasbourg, de Bâle et de Froideval près Belfort. Dans les actes officiels, l'abbaye de Saint-Antoine d'Isenheim (*Sant Tenngen in Isenheim, Sant Theingen in Isenheimb*) est désignée sous le nom de *præceptorerie : præceptorium S. Antonii de Vienna in Isenheim.* Le supérieur portait en effet le titre de « précepteur ».

Au point de vue de l'administration ecclésiastique, le couvent des Antonites ressortissait du diocèse de Bâle, lequel était lui-même suffragant de l'archevêché français de Besançon.

Au point de vue foncier, Isenheim était le siège d'une cour colongère (*Dinghof*) (2) qui dépendait de la célèbre abbaye clunisienne de Murbach.

On voit ainsi la multiplicité des liens qui dès le Moyen Age rattachaient l'Alsace à la France. Avant le Concordat les divisions ecclésiastiques, calquées sur les divisions de l'Empire romain, ne cadraient pas avec les frontières politiques ou linguistiques (3). La barrière des Vosges n'était

(1) Kraus, *Kunst und Alterthum im Ober Elsass.* Strasbourg, 1884.

(2) Hanauer, *Les Paysans de l'Alsace au Moyen Age. Étude sur les cours colongères.* Paris, 1865.

(3) Il faut ajouter que les ordres monastiques ont toujours eu un caractère international. Non loin d'Isenheim, on voit la grande abbaye alsacienne d'Ebersmünster s'adresser à des Bénédictins italiens pour construire son hôtel de Sélestat. Cf. Fritz Hoeber, *Die Frührenaissance in Schlettstadt.* Strasbourg, 1911.

nullement considérée comme une frontière. Bien que situé sur le versant oriental, dans un pays de langue germanique, le couvent des Antonites d'Isenheim était beaucoup plus français qu'allemand puisque sa maison mère était située en Dauphiné, que l'abbaye de Murbach sur le territoire de laquelle il s'était installé était une fondation de l'Ordre de Cluny et qu'enfin il était rattaché au diocèse de Besançon.

Le caractère français d'Isenheim ressort avec non moins d'évidence du nombre proportionnellement très élevé de religieux de notre nation qui se succédèrent dans le gouvernement de l'abbaye. Si l'on relève dans les obituaires du couvent la liste des « précepteurs » du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, on constate que la plupart étaient d'origine française. Au noble Dauphinois Hugo de Beaumont succède un Poitevin, Jean Berthorel (1440-1460), né à Champdeniers, dans le département actuel des Deux-Sèvres (1). Après le gentilhomme savoyard Jean d'Orliac (1466-1490) vient Guido Guersi (1490-1516) qui était, il est vrai, d'origine sicilienne, mais dont la famille avait été anoblie par la dynastie française des ducs d'Anjou et dont le blason était fleuri des lis de France. Enfin au cours du XVI^e^ siècle l'abbaye vosgienne fut encore administrée par deux Français : Pierre Amyot (1543-1561), abbé de Froideval et Pierre Olivier de Montbéliard qui, après avoir été dix ans son coadjuteur, devint seul précepteur (1561-1576). Ainsi c'est à des moines issus de toutes les provinces françaises : Dauphinois et Savoyards, Poitevins et Francs-Comtois, que l'Ordre délégua le gouvernement de la célèbre abbaye alsacienne. C'est à des Français que fut le plus souvent remis le tau abbatial d'Isenheim. Il importe d'autant plus de bien mettre en lumière ce fait historique dont les conséquences au point de vue artistique ne sont pas médiocres que les savants allemands le passent soigneusement sous silence.

Le Mécénat des précepteurs Jean d'Orliac et Guido Guersi. — C'est dans la seconde moitié du XV^e^ et au commencement du XVI^e^ siècle, sous les « préceptorerie » de Jean d'Orliac qui résigna ses fonctions en 1490 et de Guido Guersi qui mourut en 1516 (2), que l'abbaye brilla du plus vif

(1) D'après les *Nomina præceptorum domus sancti Anthonii*, ce Poitevin transplanté en Alsace serait mort dans la maison que l'ordre des Antonites possédait à Würzbourg : « *obiit in civitate Herbipolensi in domo sancti Anthonii* ».

(2) Il existe deux bulles du pape Innocent VIII, de la même année 1490, l'une relative à la résignation de Jean d'Orliac, l'autre à la confirmation de Guido Guersi dans les fonctions de « *præceptor domus sancti Antonii de Isenhen ordinis sancti Augustini* ».

éclat. Désireux de rivaliser avec la maison mère de Saint-Antoine en Viennois, ces deux mécènes sacrifièrent leur fortune personnelle à l'embellissement de leur chère maison d'Isenheim. L'inscription funéraire du monument commémoratif que leur consacra vers 1600 un de leurs successeurs, François Beer, chanoine de Thann, rend un éclatant hommage à leur munificence et à leur rare désintéressement : « *Hujus domus præceptores ad nitidiorem faciem opere cultuque splendidiorem non tantum reduxerunt, sed et multis donis speciali ex zelo suo posteris in exemplum auxerunt, bonis propriis in eum raro exemplo collatis.* »

Il est possible de préciser la part qui revient à chacun d'eux dans la construction et la décoration de l'église. D'après un document du XVII[e] siècle :

« *Joannes de Orliaco, Sabaudus..... ædificat porticum seu vestibulum chori.*

« *Guido Guersi ecclesiam domum mirifice illustravit ædificiis ornamentis: auctor est iconis ad altare majus, sedilium in choro, sacristiæ, omnium fere vestium sacerdotalium, ecclesiam ampliavit navi et collateralibus inchoatis et fere perfectis, ut ex ejus insignibus undique micantibus lucet in Isenheim.* »

La Chronique des Dominicains de Guebwiller, dont l'original est conservé à la Bibliothèque de la ville de Colmar, confirme et complète ces renseignements.

« 1516. Le mardi avant la fête de saint Mathieu (19 février) est mort le Révérend Précepteur de Saint-Antoine à Isenheim. Il fut un homme de bien. Il fit construire le clocher, la façade et les voûtes de l'église et fit aussi faire les peintures du maître-autel et d'autres œuvres d'un travail artistique par le célèbre artiste Albert Dürer, peintre en même temps que sculpteur. Que Dieu lui donne le repos éternel (1)! »

De ces deux textes, il résulte que Jean d'Orliac aurait fait édifier le portique ou vestibule du chœur. Tout le reste, c'est-à-dire le clocher (*Gloggen thurn*), le haut pignon (*hocher Gebel*) de la façade occidentale, les voûtes de la nef (*Gewölb in der Khürchen*) et les collatéraux, aurait été

(1) Voici le texte allemand : *1516. Am Zinstag vor sanct Mathias tag starb der ehrwirdige Herr Preceptor zu sant Theingen in Isenheim. Er war ein frommer Mann. Er liess den gloggen thurn, den hochen gebell undt die gewölb in der Khürchen bauwen. Die Tafflen, so iberaus khünstlich gearbeitet von dem welberiembten Khünstler Albrecht Dyrrer, Mahler und Bildhauwer zugleich, liess er auch machen auff Fronaltar und anderes mehr. Gott gebe ihm den ewigen Lohn.* »

construit sous la préceptorerie de Guido Guersi à la munificence duquel seraient dus également le retable du maître-autel (*auctor est iconis ad altare majus*), les stalles du chœur (*sedilia in choro*) et presque tous les vêtements sacerdotaux. Sa part est donc de beaucoup la plus considérable et les Antonites reconnaissants n'avaient pas tort de le célébrer comme le plus grand « *benefactor, amator et restaurator hujus domus* ».

Les armoiries des deux mécènes, apposées sur les constructions ou les œuvres d'art dont ils avaient enrichi l'abbaye, corroborent les indications fournies par les documents. C'est ainsi que les armes de Jean d'Orliac « d'or à un ours de sable rampant, accompagné à dextre d'un tau de sable » timbrent le retable peint par Martin Schongauer tandis que l'écu de Guido Guersi qui portait « d'azur à quatre fleurs de lis d'or, au sautoir de gueules chargé de cinq vannets (1) » blasonne un des volets du grand retable de Grünewald.

Au XVI^e^ siècle l'église du couvent ne possédait pas moins de quatre retables dont les dates d'exécution s'échelonnent de 1470 à 1510.

Le plus ancien des retables d'Isenheim est le petit *autel du chevalier de Stauffenberg*, qu'on a attribué à tort à Martin Schongauer et qui a dû être peint vers 1170 par un maître anonyme, contemporain de Gaspard Isenmann, sous l'influence de Roger de la Pasture (2). On y voit extérieurement la Crucifixion et le portrait du donateur, intérieurement l'Annonciation et l'Adoration de l'Enfant. D'après l'inventaire estimatif de 1793, les deux volets de cet autel « peints sur bois en huile et or » étaient placés des deux côtés de la principale porte d'entrée de l'église.

En 1473 Martin Schongauer venait de peindre à Colmar sa célèbre *Vierge au buisson de roses* de l'église Saint-Martin. C'est à lui que le précepteur Jean d'Orliac s'adressa tout naturellement pour orner son abbaye d'Isenheim. Le retable qu'il lui commanda et qu'on peut dater environ de 1475 (3) était à la fois peint et sculpté. L'inventaire estimatif des commissaires de la Révolution le décrit comme un autel « dont le dessus est en

(1) Les fleurs de lis et le sautoir de gueules caractérisent l'écu d'Anjou-Sicile. Les cinq coquilles d'or ou vannets dont le sautoir est chargé dans l'écusson de Guido Guersi sont le signe héraldique propre à la famille.

(2) Le Musée de Carlsruhe en possède une réplique.

(3) Il a été copié en 1477 pour l'autel de l'église de Churwalden dans le canton des Grisons.

forme d'armoire à deux battants peints dans le fond de laquelle est une grosse et antique statue de la Vierge en bois ». Qu'est devenue cette statue

Phot. J. Christophe

PORTRAIT DU PRÉCEPTEUR DE L'ABBAYE D'ISENHEIM, GUIDO GUERSI, EN SAINT ANTOINE
(DÉTAIL DU VOLET DES ERMITES DU RETABLE D'ISENHEIM)
Par Grünewald (Musée de Colmar).

de la Vierge ? on l'ignore : peut-être est-ce la belle Madone en bois sculpté de l'ancienne collection G. Spetz à Isenheim. Le Musée de Colmar n'a

recueilli que les deux volets peints qui représentent sur la face extérieure la Vierge et l'Ange de l'Annonciation, sur la face intérieure la Vierge à genoux adorant l'Enfant Jésus couché sur un pan de son manteau en face de saint Antoine appuyé sur le tau. Aux pieds de saint Antoine est agenouillé le donateur Jean d'Orliac reconnaissable à ses armoiries (1). Ces panneaux sur fond d'or, dont les figures d'un dessin sec sont enluminées plutôt que peintes, ont un caractère très archaïque.

Les relations du maître de Colmar avec les Antonites d'Isenheim ne se bornèrent pas à cette commande. Il mit aussi son burin de graveur au service de l'abbaye. Une des planches les plus célèbres de son œuvre gravé représente la *Tentation de saint Antoine* enlevé dans les airs par des démons fantastiques à tête de chien, de dragon, de lézard et de poisson.

A droite du chœur de l'église se trouvait un troisième retable : l'*autel collatéral de sainte Catherine* (*Katharinenaltar*), qui semble, d'après les détails d'architecture et de costume, avoir été peint vers 1505 et que Röttinger attribue au peintre strasbourgeois Hans Wechtlin (2), l'auteur présumé du *retable de saint Dominique* de Darmstadt et des *Sept Douleurs de la Vierge* du Musée de Dresde. Il faisait pendant au retable de Schongauer qui fut sans doute dépossédé du maître-autel au profit du nouveau retable de Grünewald.

Il est probable en effet qu'au commencement du XVI^e^ siècle l'humble retable de Schongauer fut jugé trop petit, trop mesquin, d'un style trop suranné pour l'église agrandie et embellie, et c'est alors que Guido Guersi aurait commandé à Grünewald un nouveau maître-autel qui devait éclipser par son envergure et sa magnificence tous les autres retables de l'Alsace. Ce qui semble confirmer l'hypothèse de cette substitution, c'est que tous les sujets du petit autel de Schongauer : l'Annonciation, la Nativité, saint Antoine et même le sujet de sa célèbre gravure de la Tentation, sont repris et amplifiés dans le grand retable de Grünewald.

Guido Guersi servit de modèle à Grünewald pour la figure de saint Antoine. Par piété pour la mémoire de son prédécesseur Jean d'Orliac, il

(1) Les armes de Guido Guersi ont été ajoutées plus tard à l'occasion d'une restauration.

(2) Röttinger, *Hans Wechtlin. Jahrb. der Kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses*. Vienne, 1907.

fit sculpter son effigie aux pieds de la statue de saint Augustin, en sorte que les deux grands bienfaiteurs de l'abbaye sont associés dans ce splendide ex-voto.

L'histoire artistique du couvent ne s'arrête pas à Grünewald. Peu de temps après l'achèvement du retable, l'année même de la mort de Guido Guersi, Hans Holbein l'ancien, renié par ses compatriotes d'Augsbourg qui lui préféraient les artistes à la mode d'Italie, vint se réfugier à l'abbaye d'Isenheim : c'est dans cet asile qu'il passa les dernières années de sa vie, de 1516 à 1520 environ (1). Peut-être avait-il été recommandé par Grünewald à Guido Guersi ou à son successeur? Par quelles œuvres paya-t-il l'hospitalité des moines? Toute trace en est effacée. Pourtant les dernières années de sa vie, loin d'être une période de stérilité ou de déclin, marquent l'épanouissement de son talent. Il venait de peindre en 1516 le *retable de saint Sébastien* de Munich avec les harmonieuses figures de sainte Barbe et de sainte Élisabeth. Son dernier tableau : la *Fontaine de vie* du Musée de Lisbonne, qui porte avec sa signature en latin la date de 1519, n'est pas de moindre valeur. C'est une *Sacra Conversazione* qui groupe autour de la Vierge dont la figure se détache sur un arc de triomphe de style Renaissance (2), une gracieuse assemblée de saintes. La fluidité du dessin qui a perdu ce caractère anguleux et rocailleux qui dépare les premières œuvres d'Holbein, l'émail éclatant du coloris, font de ce tableau une véritable gemme de la peinture allemande. A-t-il été peint pour l'église d'Isenheim? On a quelque peine à le croire, car c'est plutôt un tableau d'oratoire qu'un tableau d'église. Peut-être était-il destiné au précepteur du couvent. On ignore à quelle époque et par quelle voie il passa d'Isenheim à Lis-

SAINT ANTOINE ET LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS

(RETABLE DE L'ANCIENNE ABBAYE D'ISENHEIM)

Par Schongauer (Musée de Colmar).

(1) Woltmann, *Holbein und seine Zeit*. I, p. 341.

(2) L'ornementation de cet arc de triomphe est empruntée à un bas-relief en pierre tendre de Hans Daucher, le « petit maître » d'Augsbourg.

bonne (1). Les Antonites avaient dû en tout cas le vendre avant la Révolution; car l'inventaire de 1793 n'en fait pas mention.

Tout ce que nous savons, c'est qu'Holbein l'ancien fut chargé de décorer la nef et les bas-côtés de l'église. Peut-être dessina-t-il les cartons (*Visierungen*) des célèbres vitraux qui furent détruits sous la Révolution en 1793 (2).

Ainsi l'église des Antonites d'Isenheim, reconstruite et embellie par la munificence de deux prieurs amis des arts, était vers 1520 un des plus précieux sanctuaires de l'art allemand. Les autels collatéraux de Martin Schongauer et de Hans Wechtlin encadraient le magnifique retable de Grünewald qui se dressait dans le chœur, sur le maître-autel, entre les boiseries ajourées des stalles, sous la lumière irisée qui tombait des vitraux. C'était un ensemble incomparable d'un art à la fois divers et harmonieux où la création de Grünewald apparaissait comme un chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre. L'église d'Isenheim était alors pour l'Alsace ce que, de l'autre côté des Vosges, la Chartreuse de Champmol-les-Dijon avait été au XV^e^ siècle pour l'art bourguignon.

HISTOIRE DU RETABLE DE GRÜNEWALD JUSQU'A SON TRANSFERT A COLMAR

Pendant près de trois siècles, le retable de Grünewald demeura intact, inviolé, dans le chœur de l'église des Antonites. Cependant, il était ardemment convoité par plusieurs princes allemands, écumeurs d'œuvres d'art, avides d'enchasser une aussi grosse perle dans l'écrin de leurs *Kunstkammern*, et peu s'en fallut qu'il ne partageât le sort du *retable Heller* et des

(1) L'art allemand était très apprécié en Portugal. Neudörfer nous raconte dans sa *Chronique des artisans de Nuremberg* que Veit Stoss avait fait pour le roi de Portugal Manuel un Adam et une Ève en bois polychromé d'un tel réalisme que ce prince, en les déballant, crut voir surgir devant lui des êtres vivants. On sait que Dürer, pendant son voyage à Anvers, offrit au consul portugais de cette ville un *Saint Jérôme* qui se trouve aujourd'hui au Musée de Lisbonne.

(2) Le rapport des commissaires Marquaire et Karpff qui firent l'inventaire du couvent en 1794 signale la destruction de ces verrières : « Quelques vitraux précieux qui sont à la même église ont été presque entièrement ruinés, mais il en reste encore des fragments très intéressants qui méritent que l'on prenne des mesures pour les préserver de leur entière destruction. »

Quatre Apôtres de Dürer que les Frères Precheurs de Francfort et le Magistrat de Nuremberg se résignèrent, de guerre lasse, à céder à l'Électeur de Bavière.

En 1597, l'empereur Rodolphe II, le collectionneur passionné qui enrichit son Cabinet de Prague (1) de tant de chefs-d'œuvre de l'art allemand, ayant appris « qu'il y avait à Isenheim, dans une église de l'Ordre des Antonites, un beau tableau peint avec un art remarquable par un excellent maître », entra en pourparlers avec le précepteur du couvent pour se faire céder le retable de Grünewald. Les archives impériales de Vienne possèdent trois lettres que l'Empereur écrivit à ce sujet à son agent, le comte Albert de Fürstemberg (2). Il s'engageait à remplacer l'original par une copie fidèle exécutée par son meilleur peintre (*von unsern fürnembsten Camermalern*) et à reconnaître généreusement les complaisances du prieur. Néanmoins, ces négociations n'eurent pas plus de succès que celles qu'il avait entamées pour acquérir le maître-autel de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, par H. Baldung Grien. Les deux chefs-d'œuvre restèrent à leur place et bien leur en prit : car les collections impériales de Prague furent pillées par les Suédois pendant la guerre de Trente ans et les retables d'Isenheim et de Fribourg seraient aujourd'hui exilés au Musée de Stockholm ou, comme les retables de Mayence, engloutis au fond de la Baltique.

Au XVII[e] siècle, l'électeur Maximilien de Bavière (1597-1651), qui collectionnait les œuvres de Dürer, renouvela les offres de l'empereur Rodolphe (3). Peut-être croyait-il que le maître-autel d'Isenheim était de la même main que le *retable Heller* de Francfort et les *Quatre Apôtres* de Nuremberg. C'est du moins ce que laisse entendre un passage de la *Description de l'Alsace* publié par Kraus (4). « Le Retable du Maître autel (de la commanderie de Saint Antoine) est une chose digne de la curiosité des plus délicats dans la peinture et sculpture, puisqu'il est de la main d'Albert Dürer et que des seuls tableaux qui l'ornent le prince Maximilien

(1) Zimmermann. *Kaiser Rudolf II und die Prager Kunstkammer*. Wien, 1893.

(2) Ces lettres ont été publiées pour la première fois par Zimmermann en 1888 dans le *Jahrbuch der kunsthistor. Samml. des allerh. Kaiserhauses*, VII.

(3) Reber. *Kurfürst Maximilian von Bayern als Gemäldesammler* (Festrede in der Akad. der Wissenschaften zu München), 1892.

(4) Kraus. *Kunst und Altertum in Elsass Lothringen*. Strasbourg, 1884.

dernier mort, père de l'Électeur de Bavière d'aujourd'hui, en voulut donner jusqu'à mil écus. »

On vit même, s'il faut en croire l'Alsacien Ichtersheim qui rapporte ce curieux détail dans sa *Topographie d'Alsace*, un prince protestant plus avide de territoires que de tableaux, le grand électeur de Brandebourg, Frédéric Guillaume, offrir en 1671 « une somme d'argent considérable (*eine nahmhaffte Summa Gelds*) » pour l'acquisition de ce retable qu'il avait sans doute eu l'occasion d'admirer en bataillant contre Turenne pendant sa campagne d'Alsace (1).

Les Antonites eurent la sagesse de résister à toutes ces offres : ils y avaient d'autant plus de mérite que le couvent périclitait et que ses ressources diminuaient. On lit dans la *Description de l'Alsace* que la commanderie de Saint-Antoine et son hôpital n'étaient plus desservis que par douze religieux français de l'Ordre des pères des Anachorestes qui « font le service avec beaucoup d'édification ». Sous la domination française, la seigneurie d'Isenheim fut donnée par Louis XIV au cardinal Mazarin; elle passa par le mariage d'Hortense Mancini, nièce du cardinal, dans la famille des Grimaldi : ainsi s'explique que le prince de Monaco possède parmi ses titres celui de seigneur d'Isenheim. En 1777, l'Ordre déchu des Antonites perdit toute existence indépendante et fut incorporé à l'Ordre des Chevaliers de Malte qui avait une commanderie à Soultz près de Guebwiller. Il fut finalement aboli en 1790. En 1793, la Commanderie fut supprimée et devint propriété nationale (2).

Le retable de Grünewald avait traversé sans dommage ces vicissitudes. Il avait échappé en 1525 aux pillages de la guerre des Paysans et pendant la guerre de Trente ans aux déprédations des Suédois. Aucun collectionneur n'avait réussi à mettre la main sur cette proie. Allait-il être victime du fanatisme iconoclaste de la Révolution française ?

(1) Franz Ruprecht von Ichtersheim, *Gantz neue Elsassische Topographie*. *Regensburg*, 1710. « *In diesem Ohrt (Isenen) ist ein Closter Ordinis St Antonii Eremitæ... in dieser Kirchen ist ein sehr kunstreicher von Holtzwerck geschnitzelter Altar, dafür der Anno 1671 in Land gelegene Churfürst von Brandenburg eine nahmhaffte Summa Gelds geben wollen.* »

(2) Au commencement du siècle dernier, les Jésuites y installèrent un noviciat qui fonctionna jusqu'en 1874. Un incendie détruisit de fond en comble en 1832 l'église conventuelle. La chapelle actuelle a été reconstruite en style néo-gothique.

LE RETABLE DEPUIS SON TRANSFERT A COLMAR

Si aucun des retables d'Isenheim n'eut à souffrir du « vandalisme révolutionnaire », il faut reconnaître que c'est grâce aux mesures de préservation prises par le gouvernement de la Convention. Sans son opportune intervention, ces chefs-d'œuvre de l'art auraient inévitablement péri.

Le 4 février 1793, l'an second de la République française, Louis Vaillant et Louis Homburger, commissaires nommés par arrêté du Directoire du district de Colmar « à l'effet de procéder à l'inventaire estimatif des biens et revenus de l'Ordre de Malthe », se transportèrent à la Commanderie d'Isenheim. A cette date tous les retables qui ornaient l'église des Antonites du temps de Guido Guersi étaient encore en place. L'inventaire mentionne « premièrement, dans le chœur, le maître-autel », à droite et à gauche de la nef les deux autels collatéraux (de Martin Schongauer et de Hans Wechtlin) et du côté de la porte d'entrée le petit autel du chevalier de Stauffenberg.

C'est probablement à la suite de ce premier inventaire que le Directoire du district ordonna le transfert des quatre retables à Colmar. La date de l'opération peut être fixée avec une suffisante exactitude. Le Rapport des commissaires Marquaire et Karpff, dit Casimir (1), nommés par arrêté du Directoire du district de Colmar en date du 24 vendémiaire de l'an III (15 octobre 1794), nous apprend en effet qu'à cette époque « les peintures et les bustes sculptés du célèbre autel d'Isenheim... avaient déjà été recueillis et transférés à la Bibliothèque (de Colmar) ». Mais l'armature de l'autel était encore sur pied dans l'église des ci-devant Antonites à Isenheim. « Quoiqu'un peu endommagé par l'enlèvement des peintures et des figures en relief », cet encadrement en bois doré n'avait pas trop souffert. « On est surpris, écrivent les commissaires, qu'un ouvrage aussi fini et aussi délicat ait pu résister aux injures de plusieurs siècles et se conserver dans l'état de perfection où il est encore aujourd'hui. »

(1) Casimir Jean-Jacques Karpff, né à Colmar en 1770, vint à Paris en 1790 et fut un des premiers élèves de David. Ses camarades d'atelier ne l'appelaient que par son prénom de Casimir sous prétexte que son nom était impossible à prononcer (René MÉNARD, *L'Art en Alsace-Lorraine*, Paris, 1876). Il n'avait guère que vingt-quatre ans lorsqu'il fut chargé de faire l'inventaire des objets d'art d'Isenheim.

Dans leur rapport, les Commissaires demandent la reconstitution à Colmar de l'ensemble du retable. « La dislocation des figures et des peintures de cet autel serait inexcusable si ce n'étaient les dangers auxquels il était exposé pendant que le vandalisme exerçait toutes ses fureurs... Il paraît nécessaire de le rétablir dans son ensemble qui seul caractérise toute sa beauté et sans lequel on ne pourrait transmettre à la postérité que des fragments qui, pris et considérés isolément, ne prêteraient à aucun effet et ne seraient autre chose que l'histoire d'un ouvrage mutilé. »

Rien de plus sensé que ces conclusions.

Malheureusement le Directoire du district n'en tint aucun compte. Satisfait d'avoir sauvé les parties essentielles du retable, il commit la coupable négligence d'abandonner dans l'église des « ci-devant Antonites » le magnifique encadrement gothique qui aurait permis de reconstituer intégralement ce grand ensemble décoratif.

Naturellement ces débris, laissés sans surveillance dans une église de village, furent pillés sans scrupule. Dans son catalogue du Musée de Colmar, en 1860, Louis Hugot écrit : « On tient de l'une des personnes mêmes qui concoururent à leur enlèvement que *deux chariots de sculptures peintes et dorées* furent, à une époque déjà éloignée, transportés dans une province voisine pour y être vendus. »

Pendant son stage à la Bibliothèque municipale de Colmar, installée dans les bâtiments de l'ancien collège des Jésuites, le seul dommage subi par le retable fut la perte de deux petites statuettes agenouillées aux pieds de saint Antoine que le conservateur des collections eut l'imprudence de prêter à l'Administration des Hospices.

Mais les livres et les tableaux se trouvaient trop à l'étroit dans la Bibliothèque du Collège. En 1849, la *Société Schongauer*, constituée par des amateurs colmariens, proposa à la municipalité le transfert de ces trésors dans l'église et les bâtiments conventuels du monastère sécularisé des Dominicaines d'Unterlinden.

Aucun choix ne pouvait être plus heureux. Dans l'église à une seule nef du couvent d'Unterlinden, le retable de Grünewald peut être présenté sous le même jour et dans les mêmes conditions que dans l'église d'Isenheim pour laquelle il avait été conçu. Le chœur, éclairé par de hautes fenêtres ogivales, reproduit à peu près les proportions de l'église d'Isenheim et l'illusion serait presque complète, si le retable qui se dressait

jadis sur le maître-autel avec l'agencement compliqué de ses panneaux peints et de ses sculptures n'était débité en tranches qui s'échelonnent au milieu de la nef. Mais ce qui est plus important encore que l'analogie des conditions d'exposition, c'est l'identité d'atmosphère spirituelle. Tant d'œuvres d'art, arrachées brutalement aux églises et aux palais qui les abritaient, sont si fâcheusement « dépaysées » dans nos musées modernes qu'on se réjouit de voir le retable de Grünewald transplanté dans un milieu où sa beauté peut s'épanouir. Rien de plus exquis que ce couvent d'Unterlinden qui porte le nom charmant de Saint-Jean sous les Tilleuls (*S. Johannis sub Tilia*). Sur le flanc de l'église qui sert de châsse au chef-d'œuvre de Grünewald, s'accole un cloître ogival aux arcades trilobées. Il encadre un petit préau gazonné — *patio conventuel* — dont le silence n'est troublé que par la plainte monotone de l'eau qui, au pied de la statue en grès rose de Martin Schön, s'égoutte dans une vasque. L'imagination se plaît à évoquer, dans cette retraite, les générations de nonnes mystiques qui sous les galeries de ce cloître ont égrené leurs oraisons et frissonné aux pieds du Christ saignant sur la croix. Cette quiétude d'*hortus conclusus* s'accorde merveilleusement avec la création la plus émouvante de la peinture religieuse du Moyen Age.

CLOÎTRE DE L'ANCIEN COUVENT D'UNTERLINDEN
(AUJOURD'HUI MUSÉE SCHONGAUER, COLMAR)

Il n'y a peut-être dans toute l'Europe qu'un seul musée dont le

charme ensorceleur égale celui du Musée conventuel de Colmar et qui permette de communier aussi intimement avec l'âme d'un peintre d'autrefois en concentrant pour ainsi dire tout son parfum : c'est l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Bien que Grünewald n'ait probablement jamais franchi le seuil du Couvent des nonnes d'Unterlinden et que le hasard seul y ait amené les débris de son chef-d'œuvre, il est *chez lui* dans ce béguinage colmarien au même titre que son compatriote le Mayençais Hans Memling chez les Johannites de Bruges.

Transporté à la Pinacothèque de Munich le 13 février 1917 sous prétexte de le mettre à l'abri des canons français, le retable de Colmar n'est rentré de captivité que le 29 septembre 1919, plus de deux mois après la signature de la paix. Le conservateur du Musée, M. Waltz, eut l'émouvante surprise de le voir revenir « en parfait état et *sans restaurations* ».

II — L'AGENCEMENT PRIMITIF DU RETABLE

Bien que le Musée de Colmar ne nous offre plus que les *disjecta membra* du polyptyque d'Isenheim, il est facile de reconstituer par la pensée cette œuvre monumentale. Nous en possédons les éléments essentiels : toutes les sculptures et tous les volets peints. Il ne nous manque que le magnifique encadrement gothique, de neuf mètres de haut, que, malgré les exhortations de ses agents, le gouvernement de la Convention ne sut pas mettre à l'abri des vandales.

Pour assembler sans risque d'erreur tous ces éléments, il suffirait de connaître l'ordonnance habituelle des grands retables de la fin du Moyen Age. Mais nous pouvons nous référer par surcroît à deux témoignages précis et concordants de la fin du XVIII[e] siècle, c'est-à-dire d'une époque où le retable était encore en place : la *Description des tableaux et statues de l'église des Antonites d'Isenheim* par un auteur anonyme qu'on croit être Franz Christian Lerse et le *Rapport des Commissaires de la République* chargés de faire l'inventaire estimatif des biens des ci-devant Antonites. La reconstitution de ce monument s'appuie donc sur des données certaines et ne laisse que très peu de place aux conjectures. La meilleure preuve en est que les trois « reconstructions » proposées par Baumgarten, Schmid et le sculpteur colmarien Théophile Klem ne diffèrent que par quelques variantes insignifiantes.

Le nombre des grands retables intégralement conservés est très réduit. La plupart ont été morcelés, et leurs débris sont éparpillés dans les églises et dans les Musées.

Cependant l'art allemand du XV^e^ et du XVI^e^ siècle nous a légué au moins deux de ces grands ensembles qui ont eu la bonne fortune de rester intacts *in situ* : le *retable de Saint Wolfgang* (1477-81) de Michel Pacher (1), chef-d'œuvre du Quattrocento allemand, et le *retable de la cathedrale de Fribourg-en-Brisgau* (1511-16), œuvre d'un contemporain de Grünewald, Hans Baldung Grien (2). Il suffit de les voir pour se faire une idée précise non seulement de l'agencement, mais de l'effet décoratif des grands retables qui sont la suprême efflorescence de l'art allemand ancien.

RETABLE DE SAINT WOLFGANG (1481)
Par Michel Pacher (Église de Saint-Wolfgang).

C'est seulement au terme d'une longue évolution que les retables atteignirent ce magnifique développement. Dans les premiers siècles chrétiens, l'autel n'était qu'une simple table (*mensa*) qui servait de support à un ciborium ajouré. Son soubassement (*stipes*) était décoré d'un *devant d'autel* ou *antependium* qui pouvait être suivant les cas un bas-relief en ivoire (cathédrale de Salerne), un haut-relief en or repoussé (Palioto de la basilique de Saint-Ambroise de Milan, antependium de la cathédrale de Bâle au Musée de Cluny) ou plus modestement un panneau en bois qui par son fond d'or gaufré et son application de stuc simulait un travail d'orfèvrerie (Antependium de Soest au Musée de

(1) WOLFF. *Michael Pacher*. Berlin, 1909.

(2) BAUMGARTEN. *Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt*. Strasbourg, 1901.

Berlin). Mais cette décoration de la base de l'autel avait l'inconvénient d'être peu visible et d'être masquée par le prêtre pendant la célébration des offices. C'est pourquoi on imagina de remonter la décoration au-dessus de la sainte table en remplaçant le *devant d'autel* (*antependium*) par un *dessus d'autel* (*retabulum*).

Ces retables, qu'on appelait en vieux français « riéretables », furent d'abord réservés aux autels adossés des chapelles. Du jour où ils se dressèrent complètement isolés sur le maître-autel, ils ouvrirent leurs ailes et prirent une prodigieuse envergure.

A la fin du XV^e^ siècle le dessus d'autel, qui était à l'origine de dimensions très modestes, s'était progressivement amplifié et enrichi jusqu'à devenir un grand ensemble architectonique dont le couronnement s'élevait jusqu'aux voûtes et qui formait un splendide fond de décor dans la pleine lumière du chœur, à l'extrémité de la perspective de la nef.

A cette évolution du *retable* allemand on peut comparer l'évolution parallèle de l'*iconostase* russe, qui ne comporte au XIV^e^ siècle qu'une seule rangée d'icones et qui un siècle après présente jusqu'à cinq registres superposés d'icones montant jusqu'à la voûte.

L'accroissement graduel des retables s'explique par de multiples raisons. Pour les riches bourgeois, les confréries, les gildes d'artisans, faire offrande d'un retable était le meilleur moyen de se recommander à Dieu et de s'assurer le salut éternel : la vanité des donateurs, l'amour-propre corporatif, l'orgueil de la cité concouraient ici avec la dévotion. D'autre part, le développement de l'architecture gothique, fatal à la peinture murale, ne pouvait que favoriser la peinture sur panneau : les architectes étant arrivés, à la fin du Moyen Age, à évider presque complètement les murs des églises, la décoration peinte qui couvrait primitivement les murs dut se réfugier soit dans les vitraux, soit dans les retables.

Un retable complet se compose de quatre éléments d'importance variable :

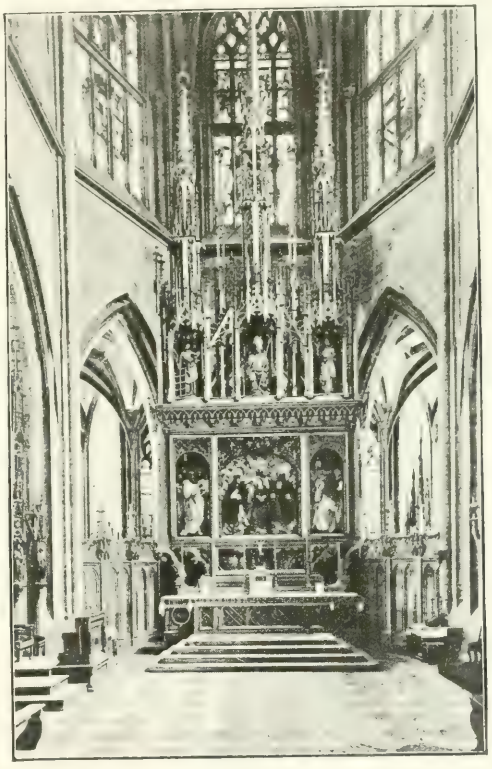
1° Une *partie centrale* ou *corps* (*Korpus, Schrein*), sorte de coffre contenant des statues en bois doré. Cette armoire à statues peut être remplacée par un simple panneau peint;

2° Des *volets* latéraux ou *ailes* (*Flügel*) qui se rabattent comme les vantaux d'une armoire et servent à protéger les statues ou le panneau principal. Ils sont généralement divisés en plusieurs compartiments. Quand

ils ne sont pas traités en bas-relief, ils sont peints sur les deux faces : en couleurs vives sur la face intérieure, en grisaille sur la face extérieure :

3° Une *prédelle* (*Staffel*) qui sert de soubassement au corps du retable et qui peut être également sculptée ou peinte ;

4° Un *couronnement* (*Aufsatz*) en bois doré, fouillé comme un filigrane d'orfèvrerie. Il affecte généralement la forme d'un pignon ajouré, avec toute une floraison de pinacles aigus et de baldaquins (*Fialen, Wimpergen*) qui abritent un peuple de statues. Ce dais aérien, merveille de hucherie comparable aux stalles de chœur de nos cathédrales, a pour fonction d'alléger la masse carrée du retable et de le relier par l'élancement de ses formes gothiques à l'architecture de l'église.



RETABLE DE FRIBOURG
Par Baldung Grien.

Tous ces éléments associés constituent un ensemble monumental. De même que les châsses du Moyen Age sont souvent des réductions en orfèvrerie de l'église qui les contient — une petite église dans la grande — de même les retables finissent par présenter avec leurs volets déployés et leur couronnement, l'aspect d'une façade d'église à triple portail et gâble ajouré.

Le premier caractère des retables — et le plus frappant — est le mélange de peintures et de sculptures. Sans doute, les retables peuvent être entièrement peints (retables de Gand, de Fribourg) ou entièrement sculptés (1) (retables de Creglingen, de Calcar, de Slesvig). Mais ils sont plus souvent *composites* (retables de Saint-Wolfgang, d'Isenheim) et combinent dans des proportions variables la peinture et la sculpture.

(1) Les retables entièrement sculptés portent en allemand le nom de *Schnitzaltar*.

Cette association intime de deux arts différents, loin de produire d'heureux résultats, a considérablement entravé leurs progrès. En s'amalgamant, les deux arts se sont mutuellement contaminés. Pour se relier et s'harmoniser aux peintures des volets, la sculpture eut recours à la polychromie et sacrifia la pureté des lignes au pittoresque des détails. D'autre part, la nécessité de rivaliser avec le relief et la polychromie des sculptures sur bois se traduisit chez les peintres par un dessin grossier, aux contours très accusés, et des enluminures brutales sur fond d'or. C'eût été peine perdue que de viser à des modelés délicats et des demi-teintes ; à côté de l'éclat métallique des statues, il n'y avait place pour aucun raffinement de coloris : les seules couleurs qui « portaient » étaient l'or, le bleu d'outremer, le rouge vermillon. Le *Schnitzstyl*, c'est-à-dire le style de la sculpture sur bois transposé dans la peinture, qui caractérise la plupart des Primitifs allemands (1), est une conséquence fatale de cette juxtaposition.

Les règlements très sévères des corporations du Moyen Age interdisaient aux peintres d'empiéter sur le domaine des sculpteurs et réciproquement : en sorte que sauf de très rares exceptions, les retables allemands sont des œuvres *collectives*. D'ailleurs, il était matériellement impossible qu'un seul artiste, fût-il à la fois peintre et sculpteur, assumât dans un délai que l'impatience des donateurs rendait assez court, l'exécution et le montage d'œuvres aussi gigantesques : il y fallait la collaboration de toute une équipe de menuisiers, de sculpteurs et de peintres qui se répartissaient la besogne sous la direction d'un chef d'atelier. Cette division du travail explique les inégalités d'exécution qui déparent les plus beaux retables. Les parties les plus soignées sont toujours les sculptures du coffre et les peintures de l'intérieur des volets : le revers des volets était généralement abandonné à des apprentis.

Mais ce qui, plus encore que ce mélange composite de peintures et de sculptures et ces procédés de fabrication collective, différencie le retable du tableau moderne, c'est que ses différentes parties, au lieu de se présenter simultanément, sont agencées de façon à être vues *successivement*. La manœuvre des volets mobiles, montés sur charnières, permet, comme au théâtre,

(1) Notamment dans les Écoles franconiennes et souabe, où les retables peints et sculptés étaient particulièrement en faveur.

plusieurs changements de décor : deux s'il n'y a qu'une paire d'ailes et jusqu'à trois dans le cas où il y a deux couples de volets.

Le caractère narratif de l'art allemand s'accommode à merveille de ces œuvres cycliques. Les volets des retables, souvent refendus en plusieurs registres, permettent aux artistes allemands de représenter comme dans une suite de gravures ou un cycle de bas-reliefs plusieurs moments d'une même action ou plusieurs actions successives.

C'est ici qu'apparaît la différence fondamentale qui sépare l'art allemand de l'art latin. Un artiste italien du Quattrocento ne représente généralement dans son tableau d'autel qu'un seul sujet, quitte à le commenter par la frise narrative de la prédelle, divisée en plusieurs compartiments. L'*ancona* italienne nous offre, il est vrai, comme l'*iconostase* russe, une mosaïque de panneaux peints : mais ces tableaux juxtaposés ne représentent pas une action et sont faits pour être vus simultanément. La peinture allemande du XV^e^ siècle vise au contraire à représenter en une série de tableaux successifs une suite d'événements, ce qui est en contradiction formelle avec les lois de la peinture et en général des arts plastiques qui, à la différence de la musique ou du drame, ne représentent qu'un moment de la durée.

Ainsi, la caractéristique essentielle des retables est la multiplicité de leurs aspects. Les volets sont fermés aux jours ouvrables (*Werktagsseite*) : ils ne s'ouvrent que les jours de fête (*Festagsseite*). Pour ménager une gradation, on imagina de peindre la face extérieure en grisaille et de réserver pour la face intérieure l'éclat des couleurs vives et des fonds d'or. Le plus illustre exemple de cet effet de contraste est le retable de Gand des frères van Eyck où la grisaille de l'extérieur des volets sert de repoussoir au coloris d'émail de l'intérieur du retable qui chatoie comme une orfèvrerie.

Ce contraste était trop simple pour les artistes allemands dans l'esprit desquels raffinement était synonyme de complication. Ils imaginèrent de donner à leurs grands retables une double paire de volets mobiles, sans compter une paire supplémentaire de volets fixes qui s'adaptent un peu en retrait de chaque côté du coffre. Ces grands polyptyques sont connus sous le nom de *Wandelaltäre* ou *retables à transformations*. C'est qu'en effet, suivant qu'on les laisse fermés, qu'on ouvre la première, puis la seconde paire de volets, ils apparaissent successivement sous trois aspects différents. Ces retables protéiformes se feuilletaient comme des suites de gravures ou

plutôt comme de gigantesques missels enluminés qu'on ouvrait à la page correspondant au propre du temps. Suivant qu'on célébrait une fête du Christ, de la Vierge ou d'un saint, le retable changeait comme la couleur symbolique des chasubles et des ornements sacerdotaux.

Le programme iconographique de ces retables est naturellement très varié : il dépend de leur destination, du vœu des donateurs, des dévotions locales. Cependant il est soumis, comme la décoration des cathédrales gothiques, à certaines règles rarement enfreintes ou plutôt à certaines traditions assez constantes. De même que dans nos grandes cathédrales du XIII^e^ siècle, les trois portails de la façade occidentale sont généralement réservés au triple thème du Jugement dernier, du Triomphe de la Vierge et de la Glorification des saints du diocèse, les trois aspects des retables font passer sous les yeux des fidèles l'Annonciation, le Couronnement de la Vierge, la légende du saint patron de l'église.

Comme les retables restaient fermés pendant l'Avent et le Carême, il était d'usage de peindre sur le revers des volets une scène en rapport avec ces périodes d'attente, telle que l'Annonciation. La plupart des retables sont, comme les cathédrales gothiques, consacrés à Notre-Dame : ce sont des *Marienaltäre*. Dans ce cas l'intérieur des volets est réservé à des scènes de sa vie : la Nativité, l'Assomption, le Couronnement (retables de Veit Stoss à Cracovie, de Michel Pacher à Saint-Wolfgang, de Hans Baldung à Fribourg).

La prédelle, à cause de son format rectangulaire, tout en largeur, ne se prêtait, comme le triangle du fronton des temples grecs, le quadrilobe des bas-reliefs gothiques ou le cercle des *tondi* de la Renaissance, qu'à certains sujets. On pouvait, par exemple, y aligner des rangées de bustes : les ancêtres du Christ (Arbre de Jessé), les parents de la Vierge (*Heilige Sippe*), les douze Apôtres, les quatorze Intercesseurs (1). Mais comme la prédelle a la forme d'un sarcophage (2), aucun thème ne lui convenait mieux que la Lamentation sur le Christ mort (*Beweinung Christi*) ou la Mise au tombeau (*Grablegung Christi*). La prédominance de la ligne horizontale, le format bas et comme écrasé du panneau s'accordaient à

(1) Par exemple la prédelle des quatorze Intercesseurs de L. Cranach à l'église de Torgau (1505).

(2) Marie Schuette, *Der schwäbische Schnitzaltar*. Strasbourg, 1907. De là vient qu'elle est désignée vulgairement en Souabe sous le nom de *Sarch*.

merveille avec la tristesse d'un lamento funèbre. Ce thème, qui complète admirablement la Crucifixion, est précisément celui de la prédelle peinte du retable d'Isenheim. Parfois, comme dans le *Christ mort* d'Holbein (Musée de Bale), qui devait accompagner un retable de la Passion, le cadavre du Christ, étendu comme dans un cercueil, occupe tout le champ de la prédelle.

Lorsque le corps du retable, au lieu d'être « adossé » à un mur dans une chapelle, se dressait au milieu du chœur sur le maître autel, il était naturellement peint sur ses deux faces. Comme, au Moyen Age, les fidèles avaient l'habitude de se confesser derrière le maître autel, on réservait généralement le revers du coffre pour le Jugement dernier. Sur le revers de la prédelle, il était d'usage de peindre le suaire (*Schweisstuch*) de sainte Véronique porté par des anges (retable d'Eschach par B. Zeitblom au Musée de Berlin, retable de Fribourg).

Pour un esprit latin, cet assemblage d'éléments disparates et de sujets hétérogènes a quelque chose de monstrueux. Il y a là un manque d'unité organique qui nous choque. Un retable allemand ne comporte ni unité de genre, ni unité d'exécution, ni unité de sujet: il participe à la fois de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Cette conception de l'*œuvre d'art intégrale* (*Gesamtkunswerk*), combinant des arts plastiques qui s'étaient peu à peu dissociés et s'efforçant d'obtenir avec ces arts associés des effets de succession réservés au drame ou à la musique, est profondément germanique. C'est la conception reprise par R. Wagner dans son opéra qui vise à fondre dans une synthèse supérieure la poésie, la musique, la pantomime et le décor (1). Par malheur, le retable allemand ne réalise que très imparfaitement cet idéal : c'est une œuvre plus composite que synthétique et non un de ces vivants organismes dont toutes les parties, harmonieusement liées entre elles, forment un tout indissoluble.

Les descriptions que nous ont laissées l'auteur anonyme de l'*Anzeige* et les Commissaires de la Révolution nous montrent que ces remarques générales sur l'ordonnance des retables s'appliquent trait pour trait au retable d'Isenheim qui peut passer pour le modèle le plus parfait du genre.

Voici ce que dit l'auteur de l'*Anzeige* : « Sur le maître-autel sont deux doubles portes (*zwey doppelte Thüren*), l'une derrière l'autre, qui

(1) H. Lichtenberger. *Wagner*. Paris. 1909.

sont peintes sur les deux faces et forment six tableaux : car sur la face extérieure des volets fermés il n'y a qu'un sujet.

« Avec les deux volets fixes (*zwey bevestigte Flügel*) qui se trouvent des deux côtés de l'autel, cette petite galerie se compose par conséquent de huit tableaux (1).

« Il faut y joindre encore tout un ensemble de sculptures : trois statues grandeur nature qui se trouvent derrière les volets dans l'intérieur du retable — différentes figures en demi-grandeur — et treize bustes. »

L'*Inventaire estimatif* dressé par les Commissaires de la Révolution en 1793 est plus détaillé.

« Dans le chœur, le maître-autel en bois marbré et doré au-dessus duquel se trouve un grand tableau peint sur bois représentant un Christ. Ce tableau est peint sur deux battans fermant en forme d'armoire, laquelle renferme différentes autres peintures aussi sur bois, dans le fond de laquelle se trouve une statue en bois d'une sculpture antique représentant la figure de saint Antoine.

« Au-dessous de ce tableau sont des bustes ou demis-reliefs sculptés en bois peint en huile et dorés, représentant les figures de Jésus Christ et de ses douze Apôtres. La sculpture de ces bustes, quoiqu'antique (*sic*), nous a paru digne de l'attention des Connaisseurs.

« Aux deux côtés du tableau s'en trouvent deux autres aussi peints en bois qui sont attenants, dont l'un représente saint Antoine et l'autre saint Sébastien.

« La peinture de tous ces tableaux est antique et paraît sortir du pinceau d'un artiste célèbre. »

De ces deux témoignages, il résulte que le retable d'Isenheim était un *Wandelaltar* peint et sculpté comportant :

1° Deux paires de volets mobiles peints sur les deux faces, deux volets fixes et une prédelle, le tout formant une série de neuf tableaux ;

2° Un ensemble de sculptures en bois doré et polychromé : savoir trois grandes statues de saints à l'intérieur du coffre et treize bustes à l'intérieur de la prédelle (2).

(1) En réalité neuf avec la prédelle.

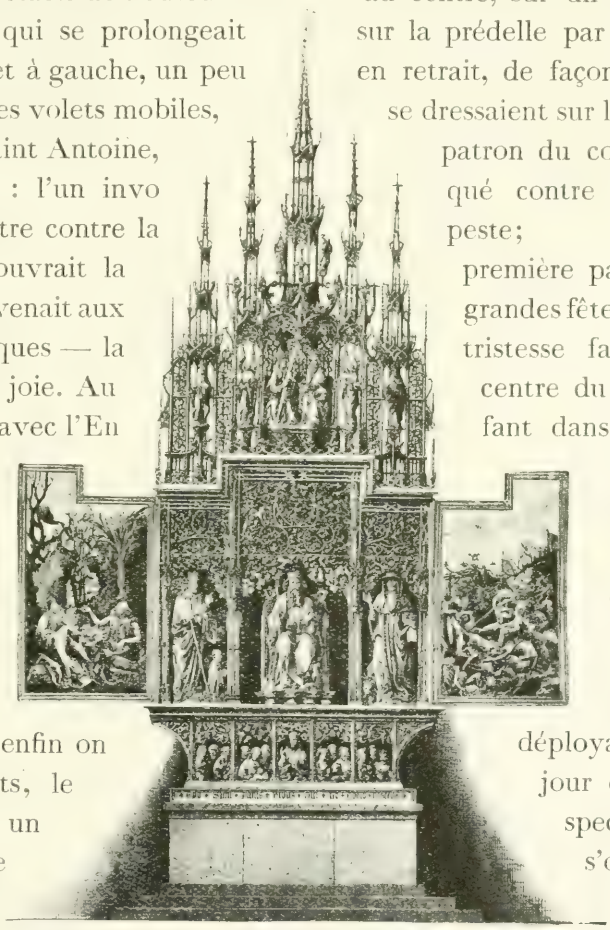
(2) Baumgarten, *Grünewalds Isenheimer Altar (ein Rekonstruktionsversuch). Zeits. f. bild. Kunst. N. F.* XIV, 1903.

Avec ses deux jeux de volets ce retable à transformations pouvait présenter trois aspects différents :

1° Le retable fermé (c'était le cas pendant l'Avent et le Carême), évoquait un spectacle douloureux : au centre, sur un fond sombre, la Crucifixion, qui se prolongeait sur la prédelle par la Lamentation. A droite et à gauche, un peu en retrait, de façon à permettre la manœuvre des volets mobiles, se dressaient sur les volets fixes les effigies de saint Antoine, patron du couvent, et de saint Sébastien : l'un invoqué contre le feu saint Antoine et l'autre contre la peste;

2° Si l'on ouvrait la première paire de volets — comme il advenait aux grandes fêtes de la Vierge, à Noël et à Pâques — la tristesse faisait place à l'espoir et à la joie. Au centre du triptyque, la Madone assise avec l'Enfant dans ses bras, au milieu d'un paysage vaporeux, était saluée par le concert des anges. Les mystères joyeux de l'Annoncia tion et de la Résurrection encadraient cette Nativité;

3° Lorsque enfin on déployait la seconde paire de volets, le jour de la fête de saint Antoine, un spectacle encore plus magnifique s'offrait aux regards. Les volets peints, en s'écartant, laissaient apparaître de grandes statues dorées, dans un riche encadrement de rinceaux. Au centre trônait, sous un baldaquin, saint Antoine, patron de l'Ordre, recevant avec la majesté d'une idole l'hommage de deux paysans. Debout à ses côtés se tenaient deux pères de l'Église : saint Augustin et saint Jérôme. A droite et à gauche de ces statues, les volets peints illustraient deux scènes de la Légende de saint Antoine : sa Tentation par les démons et sa Visite à saint



RETABLE D'ISENHEIM
Par Grünewald (Reconstitution de Th. Klem).

Paul ermite. La prédelle ouverte montrait le Christ et ses apôtres en demi-figure.

Telle était l'ordonnance grandiose du drame en trois actes qui se jouait périodiquement sur le maître-autel de l'église d'Isenheim. Par une habile gradation, le deuil de la Crucifixion, l'allégresse de la Nativité préludaient à l'apothéose de saint Antoine.

Maintenant que tous ces éléments sont disjoints, l'imagination a peine à évoquer la beauté abolie de l'ensemble (1). Mais il importe, en étudiant les fragments désarticulés du retable, d'avoir sans cesse présent à l'esprit l'agencement primitif du polyptyque à la fois triple et un dont toutes les parties se tiennent et se renforcent mutuellement comme les voix dans un chœur.

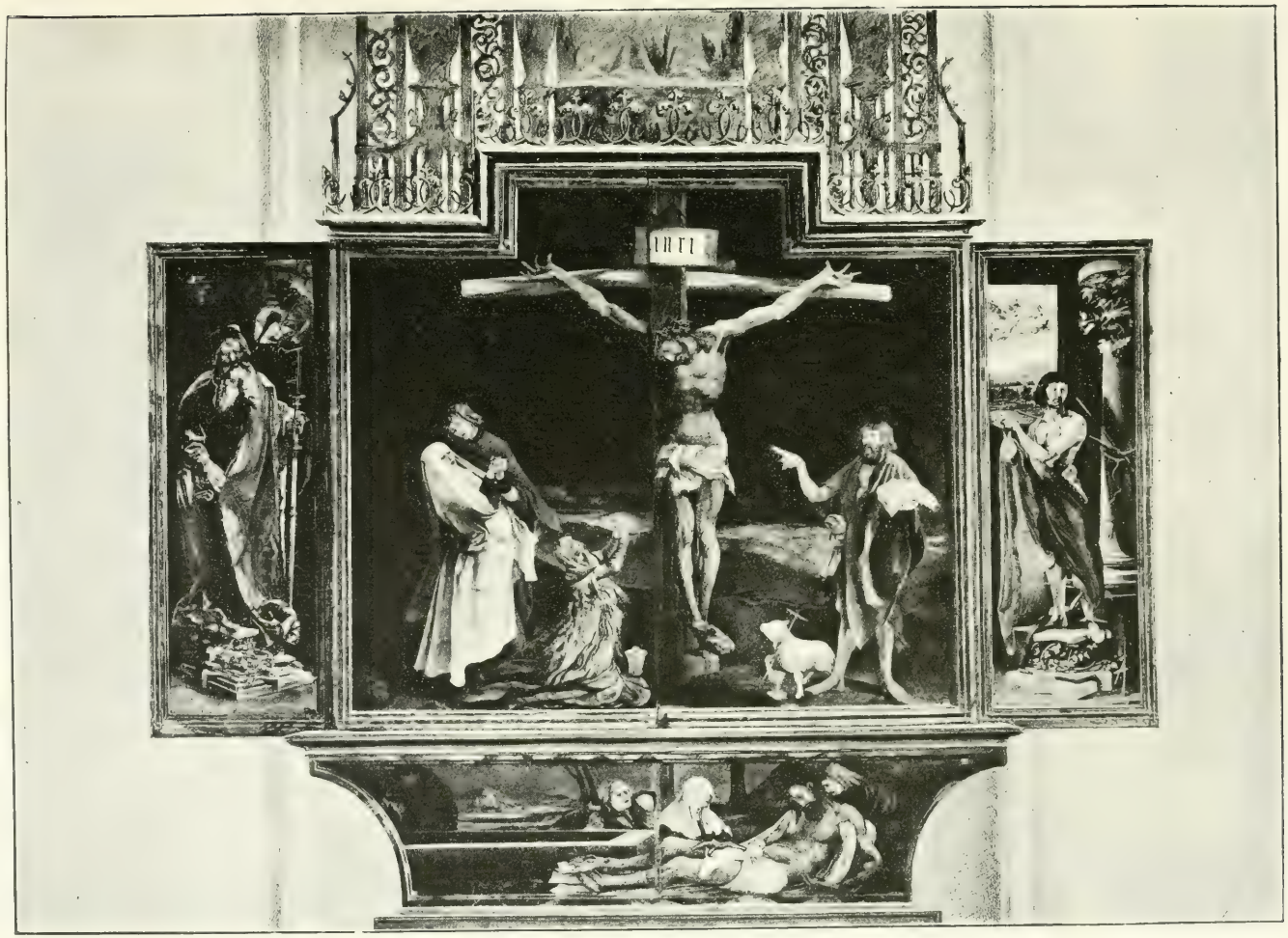
Il est certain que ce vaste programme iconographique, si savamment gradué, n'est pas une conception originale de Grünewald, mais qu'il lui a été imposé par le donateur, qui l'avait élaboré. Il en était toujours ainsi au Moyen Age; l'artiste œuvrait sous la direction d'un théologien qui le dispensait du soin d'inventer et même de composer. Rien ne serait plus intéressant que de connaître dans le détail le programme tracé par Guido Guersi. Nous ignorons malheureusement les termes de la commande que Grünewald prit l'engagement d'exécuter, de sorte qu'il nous est impossible de savoir quelle latitude fut laissée à l'initiative et à l'imagination du peintre.

III — DESCRIPTION DU RETABLE

Dans quel ordre convient-il de décrire les éléments que nous avons énumérés dans ce polyptyque ?

Si nous savions avec certitude la date à laquelle les différentes parties du retable ont été exécutées, le mieux serait sans doute de suivre cet ordre chronologique. Mais la chronologie de ces panneaux est trop conjecturale pour nous servir de fil conducteur. Nous examinerons donc successivement

(1) On a proposé de « remonter » le retable au Musée de Colmar tel qu'il était à Isenheim. Mais il faudrait suppléer le couronnement qui nous manque et la manœuvre des ais vermoulus risquerait d'endommager les panneaux. On pourrait en tout cas placer à côté des originaux un modèle réduit de l'ensemble, comme on l'a fait au musée de Berlin pour le retable des van Eyck, aujourd'hui intégralement restitué à saint Bavon de Gand.



RETABLE D'ISENHEIM — PREMIER ASPECT

les trois aspects du retable sans tenir compte de la date d'exécution. Les sculptures, qui ne sont pas l'œuvre de Grünewald, seront étudiées à part.

1° *PEINTURES*

A. PREMIER ASPECT

Le retable fermé présentait quatre panneaux peints, groupés deux par deux :

1° Au centre, la Crucifixion complétée par la Mise au tombeau de la prédelle ;

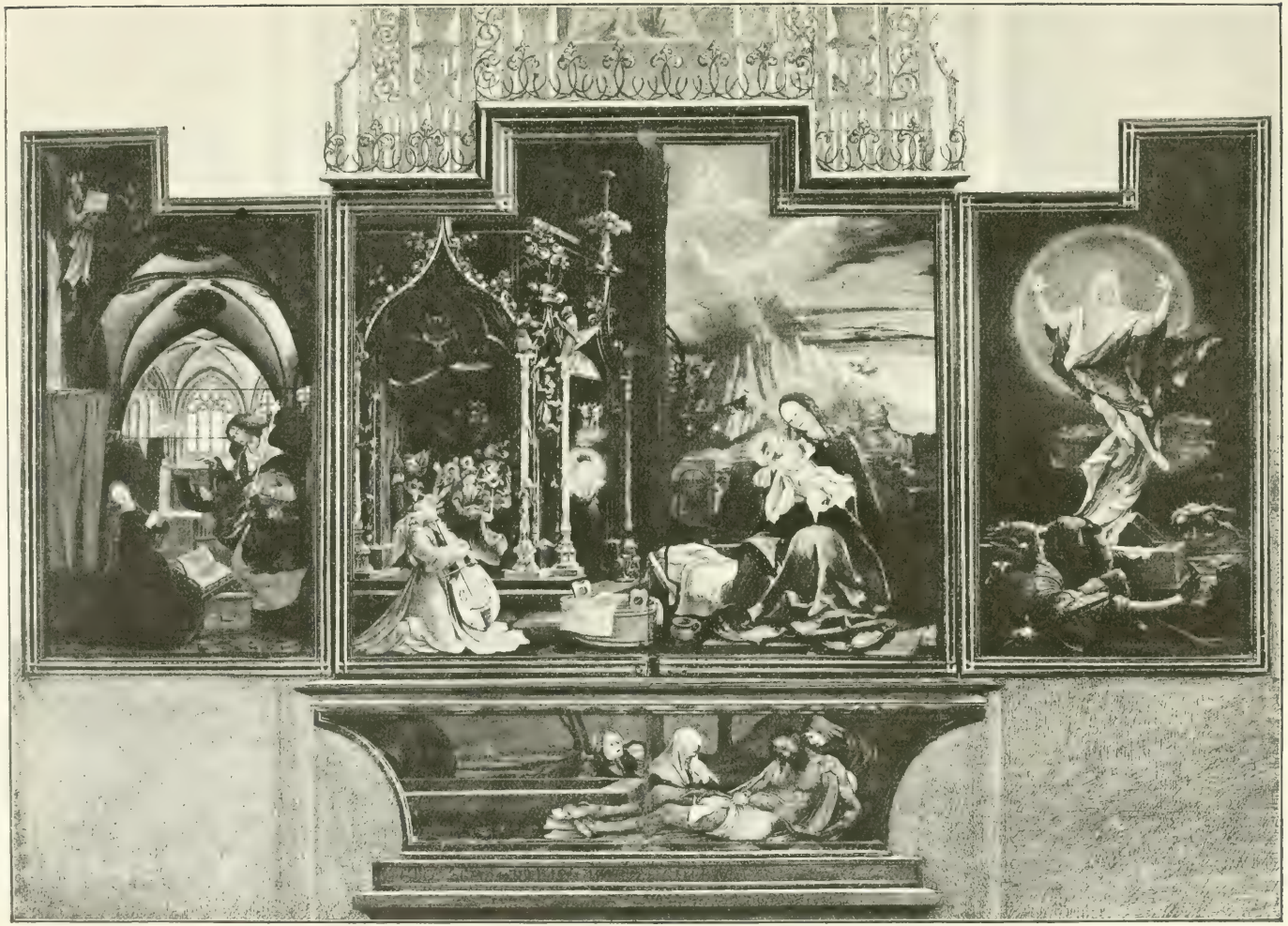
2° Sur les côtés, deux volets fixes avec les figures de saint Antoine et de saint Sébastien.

Ces quatre panneaux, destinés à être vus ensemble, formaient un tout harmonieux. Malgré certaines disparates, l'accord concerté des lignes et des tons unifiait les différentes parties. Non seulement la croix se prolonge dans la prédelle, mais le geste des bras tendus de saint Sébastien répète et renforce le geste du saint Jean-Baptiste de la Crucifixion. Le ton rouge brique de sa draperie reparaît dans la robe de saint Jean l'Évangéliste de même que le rouge carmin de la robe de saint Antoine est repris dans le manteau de saint Jean-Baptiste. Ces quatre panneaux sont donc étroitement solidaires. Aussi est-il fâcheux qu'au Musée de Colmar ils soient arbitrairement éparpillés (1).

a) Saint Antoine et saint Sébastien. — Bien que les deux volets latéraux soient faits pour être vus en même temps que la *Crucifixion*, il y a une telle différence de style entre saint Sébastien et son voisin saint Jean-Baptiste qu'il faut admettre entre ces œuvres un écart de plusieurs années. Mais si par la date de leur exécution les figures des volets fixes se placent à l'extrême fin du cycle, elles ont été sans doute projetées avant tous les autres tableaux, pour servir de prologue au drame.

Il est à peu près certain en effet que les deux saints ont été primitivement

(1) La Mise au tombeau qui est le complément naturel de la Crucifixion est reléguée sous la prédelle sculptée, et les deux saints qui encadraient comme deux fidèles trabans le Christ en croix sont en pénitence le long d'un mur.



RETABLE D'ISENHEIM — SECOND ASPECT

conçus en grisaille, comme les diacres du retable Heller. Ce sont des statues peintes, juchées sur des socles, qui devaient trouver place sur la face extérieure des volets, comme les statues peintes des deux saints Jean dans le *retable de Gand* des van Eyck. Au cours de son travail, l'artiste se ravisa. Il jugea sans doute que le thème de la Crucifixion convenait mieux comme « ouverture » de sa symphonie et il décida de supprimer les grisailles traditionnelles. Comme cependant il fallait bien caser quelque part ces deux figures de saints prévues dans le programme iconographique, il les reprit en couleur après avoir achevé les volets mobiles et il leur trouva une place de chaque côté de la *Crucifixion* sur des volets fixes.

Iconographie des saints antipesteux. — Le choix de ces deux saints comme « prologues » du triple Mystère est très caractéristique. La représentation de saint Antoine dans une église d'Antonites n'a pas besoin d'être expliquée. Mais le fait qu'il est associé à saint Sébastien lui donne une signification particulière. Ce n'est pas à titre de patron du couvent, mais à titre de guérisseur des malades, que saint Antoine a sa place marquée au seuil du retable (1).

La présence de ces deux saints nous indique que le retable d'Isenheim appartient, comme tant d'autres retables allemands : le retable Tucher de 1456, le retable Peringsdörffer de 1487, à la catégorie des *Pestaltäre*. Comme la mission de l'Ordre des Antonites était de soigner les épidémies et les maladies contagieuses, il était tout naturel de peindre au frontispice de leur maître-autel, de chaque côté du Christ des pestiférés, les saints « antipesteux » que les malades de l'hospice invoquaient dans leurs prières.

Nous avons déjà vu comment saint Antoine avait acquis la réputation de guérir le feu Saint-Antoine. Mais comment saint Sébastien, patron des archers, est-il devenu le saint « antipesteux » par excellence ? C'est que, d'après une croyance très ancienne que les chrétiens héritèrent du paganisme et qui se retrouve dans le folklore de tous les peuples (2), la peste est produite par des flèches invisibles lancées par un dieu irrité. Dans les premiers vers de l'Iliade, Homère évoque la colère d'Apollon qui pendant neuf jours tira sur

(1) C'est pourquoi il reparaît une seconde fois, à titre de patron des Antonites, au cœur même du retable.

(2) Cf. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, chap. VII. « Les flèches de la colère divine ».

RETABLE D'ISENHEIM — TROISIÈME ASPECT

le camp des Grecs en sorte que tous les guerriers frappés de ses sagettes empoisonnées mouraient de la peste. Le Moyen Age se représente le Dieu des Chrétiens comme un autre Apollon décochant sur les hommes des flèches qui atteignent sûrement leur but à moins qu'elles ne soient brisées grâce à l'intercession toute-puissante de Jésus ou d'un saint. Or, la *Légende dorée* rapporte que saint Sébastien fut criblé de flèches par les archers de Dioclétien « au point qu'il ressemblait à un hérisson » (*ut quasi hericius videretur*). Les pestiférés couverts de plaies virent dans le corps de saint Sébastien le symbole de leur propre corps martyrisé et adoptèrent pour patron céleste celui qui, percé de flèches, avait survécu à ses multiples blessures : ayant lui-même supporté en l'honneur du Christ tant de blessures produites par des flèches, ne devait-il pas compatir plus qu'aucun autre aux souffrances des malheureux frappés des flèches de la peste ? Les gildes d'archers croyaient avoir un droit spécial à la protection de ce « confrère ». Au bas d'un vitrail de saint Sébastien à l'église Saint-Nizier de Troyes, on relève cette inscription naïve : « Gardez vos confrères archers d'épidémie de pestilence (1). »

Mais cette explication usuelle du culte rendu à saint Sébastien est incomplète. Aux yeux des chrétiens du Moyen Age, le patron des archers avait le pouvoir non seulement d'enrayer les épidémies de peste, mais encore de les provoquer. La croyance à la malfaisance des saints était si répandue que Rabelais dans son *Gargantua*, parlant des pèlerins qui revenaient de Saint-Sébastien près de Nantes après avoir offert au saint « leurs votes contre la peste », s'élève contre les cafards qui font accroire aux pauvres gens que « *sainct Antoine met le feu es jambes* » ou que « *la peste vient de sainct Sébastien*, comme Homère escript que la peste fut mise en l'oust des Grégoys par Apollo » (2).

Ainsi s'expliquent, à une époque hantée par la terreur de la peste, l'ardeur de la dévotion à saint Sébastien et le nombre prodigieux de ses images. Dans une fresque curieuse de l'église Saint-Augustin à San Gimignano (3) (1464), Benozzo Gozzoli représente la population de la petite cité toscane, menacée par les javelots de la peste que brandissent du haut du ciel

(1) Mâle, *op. cit.*

(2) Rabelais, *Gargantua*, éd. Lefranc, II, p. 364. — H. Estienne, *Apologie pour Hérodote*, t. II.

(3) Perdrizet, *op. cit.*, p. 113.

Dieu le Père et ses cohortes d'anges, cherchant un refuge sous le manteau protecteur de saint Sébastien. Les pauvres gens le supplient d'intercéder pour eux : *Sancte Sebastiane, intercede pro devoto populo tuo.* Le saint les prend sous sa protection. Par la vertu de ses prières auxquelles s'associent le Christ qui montre la plaie de son flanc et la Vierge qui découvre ses seins, les flèches de la colère divine se brisent sur le bouclier de son manteau sans atteindre les fidèles agenouillés à ses pieds (1).

La dévotion à saint Sébastien est attestée en outre par d'assez nombreux portraits de personnages tenant une flèche à la main qu'on peut rapprocher des portraits d'hommes portant au cou le tau et la clochette de saint Antoine. Citons notamment au Musée de Bruxelles le portrait présumé de Charles le Téméraire attribué à Roger de la Pasture, au Musée d'Anvers l'*Homme à la flèche* attribué à Jean Fouquet.

Dans l'iconographie du Moyen Age, les saints « antipesteux » vont généralement par couples. Sur les volets du célèbre polyptyque de l'hospice de Beaune par Roger de la Pasture, les donateurs Nicolas Rollin et Guigone de Salins sont agenouillés devant saint Antoine et saint Sébastien. En Suisse, à Waltlingen près de Zurich, dans une chapelle rurale du XV^e^ siècle consacrée à saint Antoine, des fresques évoquaient à côté de saint Antoine guérissant les ardents saint Sébastien criblé de flèches (2). Dans un magnifique tableau de Moretto de Brescia au Musée Staedel de Francfort, de même que dans le petit *triptyque de Dresde* attribué à A. Dürer, la Madone trône entre saint Antoine et saint Sébastien. Il serait aisé de multiplier ces exemples (3). Ailleurs saint Antoine est associé à saint Roch de Montpellier, notamment dans un tableau de Giorgione au Musée du Prado.

Description des volets fixes. — Sur le volet fixe de gauche du retable

(1) On peut rapprocher de la fresque de San Gimignano un curieux tableau du Musée Germanique de Nuremberg (*Repert. peint.* III, 6) qui est aussi un ex-voto destiné à détourner la peste. Dieu décoche sur les hommes des flèches qui se brisent dans l'air grâce à l'intercession de Jésus et de la Vierge.

(2) PERDRIZET, *op. cit.*, p. 145.

(3) Saint Antoine et saint Sébastien sont également associés dans un tableau de Bernardino Lanino au Musée de Turin, dans un tableau de Francia à la Brera de Milan, dans le célèbre triptyque de Palma Vecchio à Santa Maria Formosa de Venise, dans un tableau de Lorenzo Lotto à San Spirito de Bergame.

Un triptyque de l'église de Bresles près de Beauvais associe saint Roch à saint Antoine et saint Sébastien.

d'Isenheim, saint Antoine est représenté avec le costume et les attributs d'un vénérable religieux de l'Ordre des Antonites. Au point de vue de l'expression, cette figure est inférieure aux autres effigies, peintes ou sculptées, du retable. Moins individuel que le saint Antoine du volet des Ermites qui est un portrait, il est aussi infiniment moins majestueux que l'idole en bois doré qui trône entre saint Jérôme et saint Augustin. C'est un vieillard débonnaire et paterne : d'une main il ramène un pan de son manteau et de l'autre il s'appuie sur la hampe de son tau comme un bedeau de cathédrale sur sa hallebarde. Son indolence béate n'est nullement troublée par la malice du diablotin cynocéphale qui d'un vigoureux coup de poing fait voler en éclats les cives ou culs de bouteille maillés de plomb de sa fenêtre et souffle une âcre fumée dans sa cellule (1).

S'il y a quelque gaucherie dans la physionomie figée et l'attitude embarrassée du saint qui a l'air de ne trop savoir comment descendre de son socle, en revanche la virtuosité du maître éclate dans le traitement des draperies, modelées et peintes avec un art consommé. Le bleu froid de la robe met merveilleusement en valeur le rouge carmin du manteau à larges plis, nuancé par la lumière qui « mange » pour ainsi dire le ton local et le décolore par une série de subtiles dégradations, allant du rose vif au rose pâle et presque au blanc pur.

A cette admirable *étude de draperies* s'oppose l'*étude de nu* du saint Sébastien, dont le torse, transpercé de flèches, s'adosse à une colonne enguirlandée de feuilles d'érable. Les proportions presque correctes de cette « académie », le mouvement aisé du corps, dont le poids porte sur la jambe droite, en font un morceau tout à fait à part dans l'œuvre de Grünewald. Le saint Sébastien de Schongauer (B. 56), frêle adolescent dont les jambes et les bras croisés sont liés à un arbre grêle, a l'air singulièrement archaïque à côté de ce martyr viril, de formes plus robustes, mieux articulées et mieux équilibrées. L'ampleur des lignes, l'amplitude du geste décèlent l'influence du nouvel idéal révélé par l'art welche.

Que cette influence italienne soit particulièrement sensible dans une étude de nu, c'est ce qui ne saurait surprendre : on sait que les préjugés étroits de la bourgeoisie allemande du XVI^e^ siècle interdisaient aux artistes de travailler à l'atelier d'après le modèle vivant. C'est dans les

(1) C'est à ce panneau que SANDRART fait allusion dans sa *Teutsche Akademie*.

Phot. J. Christophe

SAINT ANTOINE (DÉTAIL)

Volet fixe du retable d'Isenheim, par Grünewald.

étuves (Badestuben) de Nuremberg que Dürer était obligé d'aller étudier à la dérobée les pitoyables modèles de son *Bain des hommes* (Männerbad) ou de ses *Quatre Sorcières*. Les peintres moins scrupuleux se contentaient de simples poncifs : les petites poupées nues de Cranach par exemple sont visiblement dessinées de pratique, d'après un type emprunté aux ivoiriers ou aux sculpteurs sur bois. Tout au plus pouvait-on, comme Holbein pour son *Christ mort* de Bâle, faire des études d'après le cadavre, dans les morgues des maladreries et des hôpitaux. La connaissance du nu chez les artistes allemands de cette époque est donc presque toujours rudimentaire et de seconde main : c'est en copiant des gravures italiennes qu'ils s'initient vaille que vaille à l'architecture du corps humain.

SAINT SÉBASTIEN
(VOLET FIXE DU RETABLE D'ISENHEIM)
Par Grünewald.

Telle est l'école par laquelle dut passer Dürer : il déchiffra l'anatomie dans les traductions de Mantegna. Tout nous porte à croire que Grünewald puisa à la même source. Il est certain qu'il n'a pas connu le magnifique *saint Sébastien* de l'église d'Aigueperse, récemment acquis par le Musée du Louvre. Car son modèle se présente de trois quarts, le torse drapé dans un pan de son manteau, les mains jointes tendues vers le Christ en croix tandis que le saint de Mantegna est vu de face, presque entièrement nu, les mains attachées derrière le dos, afin de ne pas masquer la structure du ventre et du thorax. Il y a loin de cette glorification de la beauté du nu au « déshabillé » timide de Grünewald. En revanche, il semble bien qu'un rapprochement s'impose entre l'attitude du saint et celle d'un des porteurs de litière du *Triomphe de César* (1). Ce cycle, dont les originaux exposés aujourd'hui en Angleterre au château de Hampton Court ornaient alors au palais de Mantoue la Camera dei Trionfi, était bien connu en Allemagne. Nous savons qu'un

(1) KNAPP, *Mantegna*, p. 52.

des protecteurs de Grünewald, le chanoine d'Aschaffenbourg, Heinrich Reitzmann (1), avait tapissé les murs de sa maison de copies du *Triomphe de César*. Il n'est pas impossible que le précepteur des Antonites, Guido Guersi, qui était d'origine italienne, en ait possédé un exemplaire gravé et que Grünewald l'ait eu sous les yeux.

Si l'anatomie et l'attitude du saint Sébastien témoignent de réminiscences mantegnesques, la tête a une expression beaucoup trop individuelle pour n'avoir pas été copiée d'après nature. Sous un casque d'abondants cheveux noirs qui cerne le front et les méplats des joues, des yeux fixes, dont l'expression maussade est accentuée par les plis des lèvres, éclairent un masque glabre d'acteur mélancolique. Cette tête très vivante n'a rien de noble; elle est même franchement vulgaire. L'auteur de l'*Anzeige*, et après lui tous les critiques d'observance classique, déplorent son caractère *trivial*. Elle se raccorde assez mal au corps, auquel elle a l'air surajoutée comme dans ces statues officielles d'empereurs romains dont on se bornait à changer la tête à chaque changement de règne (2). Mais son défaut le plus grave est que sa mine renfrognée ne convient guère à un martyr percé de flèches qui voit le ciel s'ouvrir devant lui et dont le visage devrait refléter une expression de douleur physique ou d'extase mystique. On dirait un mauvais acteur qui n'entre pas dans la peau de son personnage : il ne regarde pas plus les anges qui lui apportent la couronne du martyre que saint Antoine n'entend le diablotin qui fracasse ses vitres.

Ainsi il est bien évident que l'artiste, loin de chercher à composer une « tête d'expression », s'est borné à peindre un portrait; et comme nous l'avons déjà vu en étudiant l'iconographie de Grünewald, ce portrait est très probablement le sien : car il ressemble d'une façon frappante au médaillon reproduit par Sandrart dans sa *Teutsche Akademie*. Même regard triste, même nez un peu gros, mêmes lèvres serrées, même menton carré. Le fait que Grünewald se soit ainsi représenté lui-même en marge de son chef-d'œuvre est tout à fait conforme aux usages de l'époque. Baldung Grien ne nous a-t-il pas laissé son portrait au revers du maître-autel de

(1) Dans son inventaire, on trouve la mention suivante : *Item triumpha Cesaris hangen an der Wandt.*

(2) Il y a de nombreux repentirs dans la région du cou.

Fribourg ? Adam Krafft soutient lui-même sur ses fortes épaules le tabernacle de Saint-Laurent et Peter Vischer, le célèbre fondeur de Nuremberg, a eu bien soin de se réserver une place dans une des niches de sa châsse de Saint-Sebald.

L'opposition entre les deux volets fixes n'est pas seulement dans le contraste d'une étude de nu avec une étude de draperies. Tandis que saint Antoine est représenté à l'intérieur de sa cellule où de petites vitres lenticulaires « en cul de bouteille » tamisent un demi-jour verdâtre, la tête de saint Sébastien se détache sur un fond de paysage lumineux. Sous le ciel d'un bleu clair où planent des anges, s'étend une large vallée sur laquelle semble peser la lourde chaleur de midi : une buée grise estompe l'horizon des montagnes prochaines tandis que le soleil éclaire la fraîche verdure des premiers plans. Cette touche de vert émeraude fait magnifiquement vibrer le rouge brique du pan de manteau dont l'écharpe souligne en l'amplifiant le geste des bras et des mains jointes de l'Intercesseur.

On voit combien ces statues peintes, qui rappellent les personnages des vitraux du XV^e^ siècle, debout sous un dais, sont loin des froides grisailles de Jan van Eyck et de Rogier de la Pasture. Grünewald n'a pas su résister à la tentation de les animer, de leur donner non seulement le mouvement comme dans ses grisailles de Francfort, mais encore la couleur, sans prendre garde au singulier compromis auquel il aboutit en coulant dans une vieille forme des pensers trop nouveaux. Ces saints sont juchés comme de vraies statues sur de vrais socles, mais ce sont des statues en chair et en os. On songe malgré soi à des figurants de tableaux vivants auxquels le metteur en scène aurait fait pour un moment prendre la pose et qui seraient incapables de la garder (1). Déjà saint Antoine relève un pan de sa robe, le pied de saint Sébastien dépasse le bord de la plinthe : dans un moment ils vont descendre de leur piédestal.

b) La Crucifixion et la Lamentation. — A côté de l'*academie* mantegnesque du saint Sébastien, le Christ putréfié de la Crucifixion

(1) Cet illogisme des statues vivantes juchées sur un socle se retrouve d'ailleurs assez fréquemment dans l'art italien de la Renaissance. Cf. notamment la *Madone de Castelfranco* de Giorgione, la *Madone des Frari* du Titien, la *Madone dite des Harpies* d'Andrea del Sarto (Musée des Offices).

semble singulièrement archaïque. C'est cependant une des créations les plus poignantes de l'art chrétien.

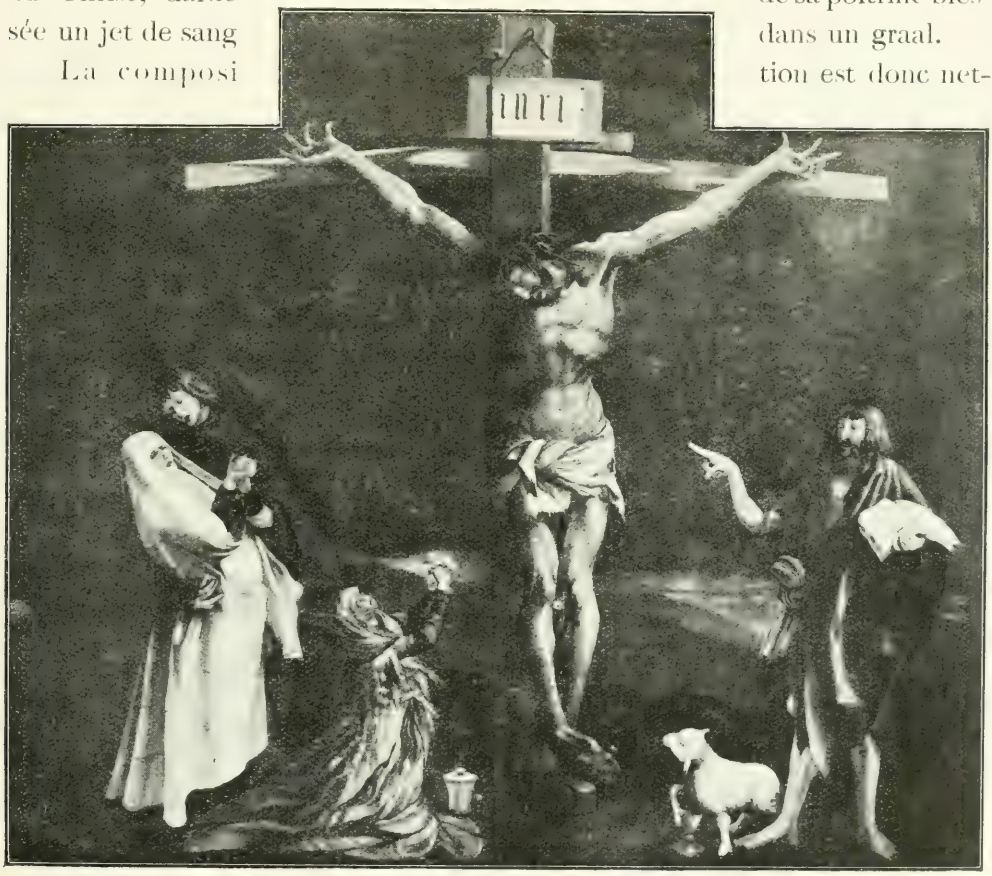
L'ordonnance de la composition. — Sur un fond de paysage nocturne dont les contours mystérieux s'estompent dans les ténèbres, se dresse une croix grossièrement charpentée, assemblage de poutres mal équarries dont les traverses fléchissent et s'incurvent comme un joug sous la traction d'un cadavre démesuré. Le Crucifié vient de rendre l'âme. Ses doigts se crispent convulsivement dans un suprême sursaut de douleur. Il semble que de sa bouche entr'ouverte s'échappe encore un dernier râle. Mais tout est consommé. La tête aux yeux révulsés, aux lèvres cyanosées par l'agonie, s'affaisse sur la poitrine; les pieds cloués l'un sur l'autre ne sont plus qu'un magma informe de chair tuméfiée. Le corps meurtri, hérissé d'échardes et marbré de plaies sanglantes, est déjà en train de se décomposer : c'est la putréfaction qui commence.

Les bourreaux partis, la foule s'est dispersée. Aux pieds du gigantesque cadavre ne s'obstinent plus que trois fidèles : la mère, la pécheresse amoureuse et le disciple préféré. Leurs silhouettes frêles, toutes menues, sont comme recroquevillées par la douleur. La Madeleine, dont les longs cheveux d'or pâle n'essuieront plus jamais les pieds du Maître bien-aimé, s'est abattue à deux genoux à côté de son vase à parfums; elle se tord les mains dans un geste de désespoir et d'imploration; son petit corps ratatiné de naine hystérique est tout secoué par les sanglots. Derrière elle la Vierge, debout, rigidement drapée dans une robe blanche de moniale, plus émouvante encore dans sa douleur muette que la vocératrice, sent ses forces l'abandonner et, pâle comme une morte, s'évanouit dans les bras de l'apôtre Jean.

A droite de la croix, équilibrant tout seul par sa haute stature et l'autorité de son geste cette trinité de « pleurants » désemparés par la douleur, se dresse saint Jean-Baptiste. Le prophète hirsute, vêtu d'un manteau rouge carmin jeté sur une mélote de poils de chèvre, est solidement campé sur ses jambes écartées. Insensible au tragique de l'heure, il vient du monde des morts apporter sa déposition : l'index levé dans le « geste du témoignage » vers la victime rédemptrice, il certifie que c'est bien le fils de Dieu qui est mort sur la croix. De sa bouche s'échappent les paroles prophétiques que lui prête l'Évangile de saint

Jean (1) : « Voici l'Agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde. C'est celui dont je disais : il vient après moi un homme qui m'est préféré, car il est plus grand que moi. Il faut qu'il croisse et que je diminue. *Illum oportet crescere, me autem minui.* » A ses pieds, l'Agneau mystique, symbole du Christ, darde de sa poitrine blessée un jet de sang dans un graal.

La composition est donc net-



LA CRUCIFIXION
Par Grünewald.

tement tripartite. Au centre, le Christ en croix. A gauche, la pâmoison de la Vierge qui défaille dans les bras de saint Jean l'Évangéliste. A droite, le témoignage de saint Jean-Baptiste.

L'introduction de cette figure symbolique du Baptiste obligea

(1) Évangile de saint Jean, III.

Grünewald à modifier complètement l'arrangement traditionnel de la Crucifixion. C'est habituellement saint Jean l'Évangéliste qui occupe la place à la gauche du Christ. Mais il était difficile de juxtaposer les deux saints Jean du même côté de la croix. L'artiste se trouva donc amené à le reporter à droite, du même côté que la Vierge qu'il reçoit dans ses bras.

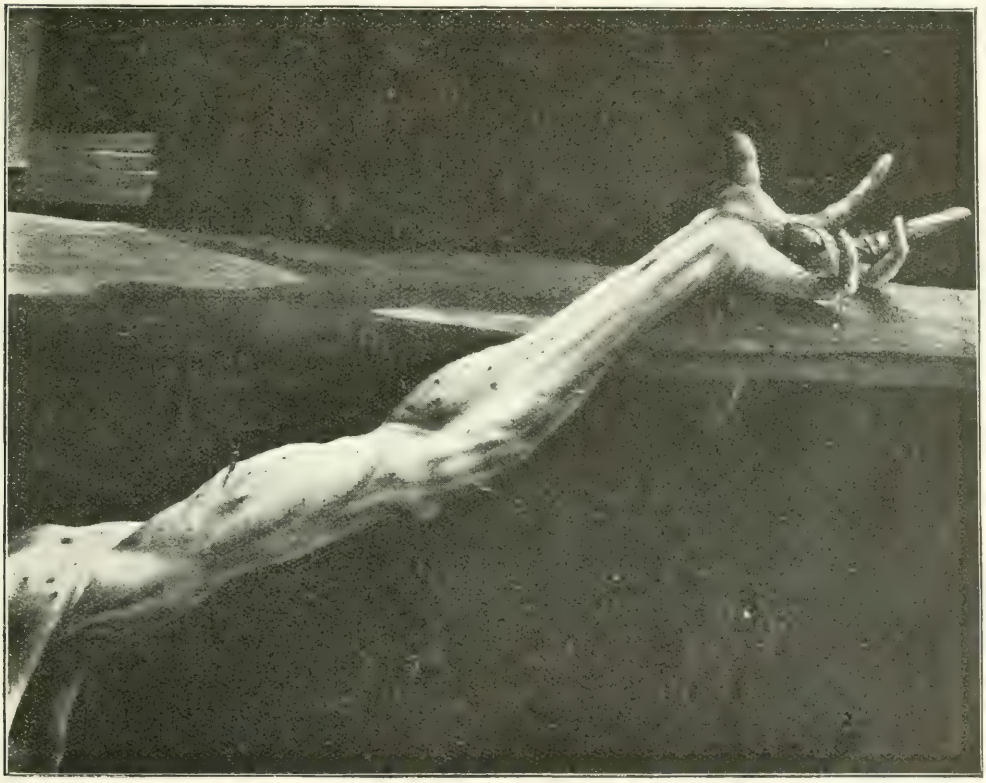
Il est d'ailleurs visible que Grünewald n'est pas arrivé du premier coup à établir sa composition. La *Crucifixion* porte, comme presque tous les panneaux du retable, la trace de nombreux remaniements. Des repentirs se discernent sous la transparence des glacis. C'est ainsi que la tête du Crucifié était primitivement moins penchée. La *Mater dolorosa* qui se tenait d'abord toute droite comme dans la *Crucifixion* de Bale devait appuyer sa tête sur celle de Jean ; c'est seulement dans la version définitive qu'elle s'affaisse dans ses bras : l'arabesque de son corps ployé prolonge ainsi la silhouette cambrée de la Madeleine qui se renverse en arrière. Sous le glacis on distingue encore le dessin des pupilles : elle avait donc primitivement les yeux ouverts. La figure de saint Jean-Baptiste a été également reprise par l'artiste qui, pour accentuer la signification de son geste, a exagéré l'écartement des doigts de la main.

La *Mise au tombeau* ou plutôt la *Lamentation* de la prédelle est le prolongement naturel de la Crucifixion et ne peut pas plus en être détachée qu'un accompagnement d'une mélodie : c'est le dénouement élégiaque de la tragédie. Le Christ a été descendu de la croix. Autour de son cadavre se lamentent les trois pleurants : la Vierge, encapuchonnée comme une béguine dans un voile qui se rabat sur ses yeux et Madeleine, nu-tête, l'air égaré, les paupières toutes rougies par les larmes, le regardent une dernière fois en se tordant les mains pendant que saint Jean s'efforce de soulever le corps inerte, appesanti par la mort, trop lourd pour ses bras chétifs. A côté s'allonge un grand sarcophage, béant comme une bête monstrueuse qui, la gueule ouverte, attend sa proie. Les personnages, le fond de paysage sont les mêmes que dans la *Crucifixion*. Mais tout est plus apaisé. Les ténèbres surnaturelles qui obscurcissaient le ciel se sont éclaircies. Toute expression de douleur et d'épouvante a disparu du visage du Christ : le calme de la mort a détendu le rictus de l'agonie.

L'artiste a su par de subtils raccords relier les lignes horizontales de la *Lamentation* aux lignes verticales de la *Crucifixion*. Autour du Christ gigantesque dont le cadavre nu se dresse complètement isolé au centre de la

composition, les figures secondaires des pleurants et du Précurseur, continuées par celles de la prédelle, dessinent une guirlande funéraire.

Analyse des thèmes iconographiques. Le caractère le plus frappant de cette composition, si on la compare aux mises en scène pittoresques des



Phot. J. Christophe.

BRAS DU CHRIST CRUCIFIÉ

Par Grünewald.

Primitifs allemands du XV^e^ siècle, est la simplicité. Le nombre des personnages groupés autour du Christ est réduit à quatre, un de moins que dans la petite *Crucifixion* de Bâle. Cette concentration présente l'avantage de ne pas disperser l'attention et l'émotion. Mais les considérations esthétiques passent ici au second plan. La raison profonde de cette simplification, c'est que la Crucifixion ne représente pas pour Grünewald, ou plus exactement pour le théologien dont il traduit les idées, un événement historique déterminé qui

s'est passé à Jérusalem à l'époque de la domination romaine, mais un symbole qui échappe aux cadres de l'espace et du temps. Le sacrifice consenti par le fils de Dieu pour rédimer l'humanité lui apparaît comme une sorte de mythe religieux d'une portée universelle, d'où est exclu tout élément de contingence et partant toute couleur locale : il est conçu *sub specie aeternitatis*.

La Crucifixion est un thème étranger à l'art chrétien primitif (1). Souvent le monogramme du Christ est placé entre les sigles astronomiques du Soleil et de la Lune : mais on évite de représenter le Christ lui-même. C'est seulement à partir du Concile *in Trullo* ou Quinisexte tenu à Constantinople en 692 que les représentations du Christ en croix deviennent usuelles dans l'art byzantin.

L'iconographie du Crucifié a passé, depuis le haut Moyen Age jusqu'à Grünewald, par trois stades principaux :

1° Jusqu'au XIII^e^ siècle, le Christ est représenté *vivant* et triomphant sur la croix. Il a vaincu la mort. Son front est ceint du diadème royal. Il a la tête droite, les yeux ouverts. Ses deux bras sont étendus horizontalement. Aucune expression de douleur ne vient altérer la sérénité de ses traits impassibles. La croix où il est cloué est gemmée comme un joyau et parfois verdoyante comme l'arbre de vie.

Au XIII^e^ siècle, le Crucifié est encore représenté vivant. Mais sa tête n'est plus droite : elle s'incline douloureusement sur son épaule. Le Christ souffrant tend à remplacer le Christ triomphant ;

2° A partir du XIV^e^ siècle, le Christ est figuré *mort* sur la croix. Son cadavre rigide pend au gibet : ses bras sont douloureusement étirés, ses doigts se contractent. Son chef est meurtri d'une couronne d'épines. Les artistes se complaisent à montrer sa barbe et ses cheveux tachés de sang, son corps couvert de plaies et marbré de coups ;

3° Avec Grünewald, ce thème atteint au commencement du XVI^e^ siècle son maximum d'horreur tragique. Son Christ est non seulement mort, mais *putréfié* (2).

(1) Forrer et Müller, *Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwickelung*. Strasbourg, 1894. — Brehier, *Les Origines du Crucifix*. Paris, 1908. — Schönermark, *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst*. Strasbourg, 1908. — Soyez, *La Croix et le Crucifix*. Amiens, 1910.

(2) Il semble que ce soit le dernier mot du réalisme. Mais c'en est plutôt la négation. Car si le Christ vivant et triomphant sur la croix était invraisemblable, un Christ putréfié aussitôt que mort n'est pas moins irréel.

(Phot. J. Christophe.

LE CHRIST EN CROIX (DÉTAIL DU RETABLE D'ISENHEIM)

Par Grunewald.

Ce naturalisme effroyable et répugnant est une des caractéristiques de l'art religieux de la fin du Moyen Age. Le temps n'est plus où les imagiers sculptaient aux portails des cathédrales le Christ triomphant dans sa mandorle cantonnée du tétramorphe évangélique. L'arbitre souverain du Jugement dernier devient la victime expiatoire que la plèbe bafoue et supplicie. Le Roi de gloire devient l'Homme de douleurs. La couronne d'épines remplace sur son front le nimbe crucifère. Son corps n'est plus qu'une lamentable épave sur laquelle s'acharne la férocité des bourreaux. Les artistes s'ingénient à réaliser la description que le *Spiegel der menschlichen Behaltnisse*, s'inspirant des paroles du prophète Isaïe, fait du Christ meurtri : « *An Christus lip was nichtes daz unverseret was.* » De la plante des pieds jusqu'à la tête, son corps entier n'était qu'une plaie.

(Phot. J. Christophe.

CRUCIFIX (BOIS SCULPTÉ)

Anciennement au couvent d'Unterlinden, appartenant à Mlle Mangold (Colmar).

« Les mystiques du Moyen Age décadent et à leur suite les artistes des XV^e^ et XVI^e^ siècles, *surtout les Allemands*, écrit très justement à ce propos M. Perdrizet, se sont complu à détailler jusqu'à l'horrible les plaies de la flagellation. Telles peintures de Grünewald qui nous montrent le cadavre du Christ moucheté d'une myriade de plaies verdâtres soulèvent le cœur. Mais le mystique ne connaît plus les répugnances d'une sensibilité normale : les plaies purulentes de son Dieu ne lui inspirent que des transports d'amour. » On pourrait appliquer au Crucifié putrescent de Grünewald ce que Murillo disait d'une toile macabre du peintre andalou Valdes Leal : « Voilà un tableau qu'on ne saurait regarder sans se boucher le nez. »

Il semble bien que les premiers exemples de ce réalisme nauséabond

aient été offerts aux peintres par les sculpteurs. Le couvent des Dominicaines d'Unterlinden qui abrite aujourd'hui le Christ de Grünewald possédait jadis un petit crucifix en bois sculpté et peint du XIV^e^ siècle, d'un réalisme si terrible que les nonnes n'osaient le regarder en face (1). Le visage du Christ exprime une souffrance indicible. Ses cheveux sont glacés de sueur et de sang: la grille de ses côtes perce la peau; la chair de ses bras et de ses jambes se détache en lambeaux. Ce naturalisme était particulièrement accusé dans l'art du Rhin moyen. Un crucifix de l'ancienne collection Carl Rœttgen de Bonn que Clemen date de la première moitié du XIV^e^ siècle (2) représente le supplicié décharné avec des grumeaux de sang coagulé autour des plaies ouvertes par les clous et la lance. L'art du XV^e^ siècle s'efforce d'aller encore « plus oultre ». Le Christ de Nicolas Gerhaert de Leyde au Vieux-Cimetière de Baden-Baden a les côtes saillantes, le ventre raviné et le front coiffé d'une gigantesque couronne d'épines aux pointes acérées. Le Christ d'Heilbronn attribué à Veit Stoss a la bouche ouverte, le nez mince et pointu des agonisants.

Le Christ pourri de Grünewald n'est donc pas un phénomène exceptionnel dans l'art allemand de la fin du Moyen Age. Il est au contraire l'aboutissement d'une longue tradition. Avec le *Christ mort* d'Holbein qui n'est qu'un cadavre de noyé repêché dans le Rhin, il offre l'incarnation la plus saisissante et la plus brutalement outrancière du Christ souffrant et avili qui, à partir du XIV^e^ siècle, se substitue partout au Christ triomphant.

Le groupe des pleurants présente au point de vue iconographique cette particularité que la Vierge s'évanouit dans les bras de saint Jean au lieu d'être soutenue, selon l'usage, par une des saintes femmes qui lui passe les bras sous les aisselles. Nous avons déjà vu la raison de cette anomalie. D'ailleurs l'art chrétien en offre d'autres exemples. Dans le tableau d'un Primitif vénitien du milieu du XIV^e^ siècle, saint Jean soutient la Vierge qui s'affaisse toutefois dans les bras d'une sainte femme (3). Ce motif hybride marque la transition.

La Lamentation de la prédelle est l'équivalent du *thrène* ou *epitaphios*

(1) Ce crucifix appartient à M^lle^ Mangold de Colmar.

(2) Catalogue de la Collection Carl Rœttgen. Bonn, 1912.

(3) Millet. *Iconographie de l'Évangile*, p. 158.

(Phot. J. Christophe.)

LA VIERGE ÉVANOUIE DANS LES BRAS DE SAINT JEAN (RETABLE D'ISENHEIM)

Par Grünewald.

byzantin. Ce n'est pas, à proprement parler, la Mise au tombeau (*Grablegung Christi*), qui comporte généralement la présence de Joseph d'Arimathie et de Nicodème. C'est une scène intermédiaire entre la Descente de croix et la Mise au tombeau qui se passe au pied même de la croix. Cette élégie funèbre, à laquelle participent les trois personnages du groupe de l'Évanouissement, est probablement l'origine d'un thème nouveau de l'art chrétien qui apparaît au XV^e^ siècle : la *Vierge de pitie* (Pietà) contemplant avec douleur le cadavre de son fils posé sur ses genoux.

LE DÉSESPOIR DE LA MADELEINE
(RETABLE D'ISENHEIM)
Par Grünewald.

La figure de saint Jean-Baptiste qui fait pendant à saint Jean l'Évangéliste et aux deux femmes en pleurs est une curiosité iconographique. Sa présence au pied de la croix est un flagrant anachronisme, puisque sa décollation est antérieure à la crucifixion du Christ : il surgit du monde des morts comme un revenant pour affirmer solennellement la divinité du Christ.

Son geste et son témoignage sont tout à fait analogues à ceux du saint Longin de Bâle. Mais leur signification est cependant bien différente. Longin est un témoin de la mort du Christ, un des exécuteurs de son supplice dont les yeux se dessillent tout d'un coup et qui se convertit à la foi nouvelle. Saint Jean-Baptiste, l'annonciateur de la mort rédemptrice du Christ, est au contraire le représentant de l'Ancienne Loi et il apparaît au pied de la croix pour affirmer l'idée fondamentale du symbolisme théologique : la concordance de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi. « Il y eut, dit l'Écriture, un homme appelé Jean qui

fut envoyé de Dieu. Il vint pour être témoin et pour rendre témoignage de la lumière (1). » Maintenant que la lumière est apparue et que les prophéties messianiques sont accomplies, le Précurseur n'a plus qu'à s'éclipser et à laisser grandir le Christ. Son rôle est terminé.

A ses pieds Jésus-Christ apparaît symboliquement sous forme d'un agneau blessé tenant la croix entre ses pattes et laissant couler son sang dans un calice (2). C'est l'illustration des paroles de saint Jean-Baptiste s'écriant, lorsqu'il vit apparaître Jésus sur les bords du Jourdain : *Voici l'agneau de Dieu*. Le symbolisme de l'agneau est une tradition très ancienne qui s'appuie sur plusieurs passages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le prophète Isaïe parle de l'agneau qui marche à l'abattoir et se laisse égorger sans se plaindre. Dans l'Apocalypse, saint Jean voit le Christ sous la forme d'un agneau blessé à la gorge qui ouvre le livre des sept sceaux.

Ce sujet est extrêmement fréquent dans l'art chrétien primitif où les douze Apôtres sont figurés parfois sous la forme de douze brebis. Au lieu de représenter la figure humaine du Christ, les peintres et les mosaïstes lui substituaient son emblème (3). L'Église finit par s'inquiéter de cette tendance. En 692, sous l'empereur Justinien II, un Concile, appelé Quinisexte, décréta formellement qu'à l'avenir la figure historique de Jésus-Christ serait substituée dans les peintures à l'image de l'agneau.

Malgré cette défense formelle, les artistes persistent à représenter l'agneau, si bien qu'au XIIIe siècle le liturgiste Guillaume Durand leur propose un compromis (4). « Parce que Jean-Baptiste montra du doigt le Christ et dit : Voici l'agneau de Dieu, quelques-uns peignaient le Christ sous l'apparence d'un agneau (*sub specie agni*). Mais parce que le Christ est un homme réel, le pape Adrien déclare que nous devons le peindre sous la forme humaine. Ce n'est pas l'agneau de Dieu en effet qui doit être peint sur la croix ; mais après avoir figuré l'homme, rien ne s'oppose à ce qu'on représente l'agneau soit au bas, soit au revers de la croix. *Homine depicto, non obest agnum in parte inferiori vel posteriori depingi.* »

« Il faut le dire, ajoute Didron qui cite ce texte dans son *Histoire de*

(1) Évangile de saint Jean, III.

(2) Didron. *Histoire de Dieu. Jésus-Christ en agneau*. pp. 300-324.

(3) On sait qu'un autre emblème du Christ était le poisson dont le nom grec, *ikhthys*, formait l'anagramme mystique de Jésus-Christ fils de Dieu Sauveur.

(4) *Rationale divini officii*. lib. I, cap. III.

Dieu, on a peu profité de la permission que l'évêque de Mende donne de figurer en même temps le Christ et son symbole sur la croix : car les monuments de cette espèce sont assez rares et l'on devrait signaler avec soin ceux qu'on découvrirait. » La Crucifixion de Colmar est un de ces monuments. De même que les artistes du Moyen Age ont parfois représenté le Saint-Esprit à la fois en homme et en colombe, Grünewald représente ici la seconde personne de la Trinité à la fois sous la forme humaine et sous le symbole de l'agneau.

Ainsi l'artiste revient par un détour à la conception symbolique de l'art du XIII^e^ siècle. Il ne dresse pas le Christ en croix entre l'Église au clair regard et la Synagogue aux yeux bandés ; il ne fait pas descendre du ciel un essaim d'anges pour recueillir les jets du Précieux Sang dans des graals. Mais il évoque sur le Golgotha le Précurseur et l'agneau mystique. Les deux symbolismes, celui du XIII^e^ siècle et celui de la fin du Moyen Age inspiré du *Speculum humanæ Salvationis*, ont, malgré toutes les différences qui les séparent, ce caractère commun de projeter le mystère de la Rédemption en dehors du temps et de l'espace, dans le plan de l'éternité. La Crucifixion retrouve ainsi la noblesse originelle qu'elle avait perdue en s'encombrant de personnages épisodiques et d'accessoires pittoresques empruntés à la mise en scène du théâtre des Mystères.

Au commencement du XVI^e^ siècle, il y a lutte entre ces deux conceptions antithétiques : le Crucifiement *pittoresque* et le Crucifiement *symbolique*. Aucune n'a encore définitivement prévalu. Dans son grand retable de Fribourg, le contemporain de Grünewald Hans Baldung demeure fidèle à la tradition pittoresque. Mais l'esthétique du XVI^e^ siècle, éprise de noblesse et de décorum, devait assurer peu à peu le triomphe du symbolisme. Dans un curieux tableau du Musée Germanique de Nuremberg, Hans Léonard Schäufelein, se ralliant à la conception de Grünewald, représente le Christ en croix entre le roi David et saint Jean-Baptiste. L'esprit de la Réforme favorisait ces allégories de caractère didactique. A l'église de la Ville (*Stadtkirche*) de Weimar, il existe une allégorie célèbre de la Rédemption, datée de 1553, qui a passé longtemps pour le chant du cygne de Lucas Cranach, mais qui est certainement l'œuvre de son fils Lucas le jeune, où nous voyons comme dans la *Crucifixion* de Colmar saint Jean-Baptiste apparaître au pied de la croix. Mais par un anachronisme encore plus hardi, le Précurseur est accompagné du Réformateur Martin

Luther et de son compère le vieux Lucas Cranach qui, les mains jointes, reçoit dévotement sur la tête un jet du sang rédempteur (1).

Analyse de l'œuvre d'art. — Un pareil symbolisme n'est pas sans inconvénients au point de vue artistique. Le plus grave est peut-être d'introduire dans la composition des éléments disparates. Il n'est pas niable que dans le tableau de Grünewald la figure de saint Jean-Baptiste se relie assez mal au groupe de pleurants qui lui fait face : le prophète ressuscité semble appartenir à un monde différent et son impassibilité surhumaine de témoin « levant un index grave qui certifie » fait le plus brutal contraste avec la douleur trop humaine de la Madeleine sanglotante et de la Vierge pâmée. Ce dualisme choquant abolit l'unité d'impression et du même coup paralyse l'émotion. La tragédie tourne au sermon. Cette introduction d'un élément symbolique avait-elle été imposée à l'artiste par le donateur ? Il se peut. Car c'est plutôt une idée de théologien que de peintre. Dans tous les cas il s'est bien gardé de commettre la même faute dans sa *Crucifixion* de Carlsruhe qui, dépouillée de tout caractère didactique, n'en est que plus émouvante.

Ce mélange déconcertant de réalisme et de symbolisme s'observe jusque dans les proportions des figures. Réaliste impitoyable lorsqu'il s'agit de représenter le corps putréfié du Christ cloué sur la croix, Grünewald ne se soucie nullement de dessiner les autres personnages du drame à la même échelle. La disproportion est flagrante entre le corps gigantesque du Christ et les figures presque naines qui l'environnent. La Madeleine surtout, cette poignante figure de femme aux cheveux défaits, au regard avide, à la bouche contractée, aux mains crispées que Grünewald a peut-être empruntée à l'admirable bas-relief de la *Mort de la Vierge* qui orne le tympan du transept méridional de la cathédrale de Strasbourg, fait l'effet, aux pieds du Christ démesuré, d'une poupée minuscule. La même disproportion s'observe dans la prédelle entre le cadavre du Christ et les trois pleurants. Sans doute l'art antique avait coutume de représenter les dieux plus grands que les mortels. Dans les basiliques byzantines de Ravenne le Christ colossal qui trône dans la conque d'or des absides reçoit l'hommage d'adorateurs lilliputiens. De même dans les tableaux votifs du Moyen Age, le donateur

(1) *Repert. peint.*, I, 133.

humblement agenouillé aux pieds de la Vierge ou de son saint patron a généralement la taille d'un enfant. Cette disproportion voulue est pour les mosaïstes et les peintres un moyen de rendre sensible la distance infinie qui sépare la créature de son Créateur, si différents l'un de l'autre qu'ils sont proprement incommensurables. Mais chez Grünewald cette disparate

Phot. J. Christophe.

LAMENTATION (DÉTAIL) — PRÉDELLE DU RETABLE D'ISENHEIM
Par Grünewald.

est plus choquante. Comment accorder le réalisme implacable de certains détails et les proportions irréelles des figures? Dans cette œuvre du XVI^e^ siècle, la disproportion des personnages ne saurait être attribuée uniquement à une survivance du symbolisme médiéval. Grünewald exagère volontairement la stature du Christ pour bien marquer qu'il est le protagoniste du drame tandis que les autres personnages ne sont que des satellites et surtout pour éviter que sa silhouette sombre ne soit repoussée par les taches de couleur plus claires du premier plan.

La couleur joue en effet dans ce Crucifiement un rôle essentiel : elle contribue puissamment à renforcer la sévérité tragique de la composition. C'est une harmonie funèbre de colorations sourdes traversée de lueurs fulgurantes. La silhouette spectrale du Christ verdâtre, dont l'épiderme marbré de pourriture évoque les eaux croupissantes d'un étang, se détache sur un ciel de poix. Les quatre figures groupées au pied de la croix sont au contraire vêtues de couleurs très claires. Conformément à la mise en scène des Mystères où elle apparaissait « *in einem Klosterfrauenrock* » (1), la Vierge se drape dans une robe de nonne toute blanche. Ses trois compagnons sont vêtus de rouge : la Madeleine en rouge de Venise clair, couleur de tuile lavée, les deux saints Jean en rouge cinabre et en rouge carmin. Tous ces rouges vibrent sur le fond sombre comme des flammes dans la nuit.

Le coloris moins brutal du *Vesperbild* de la prédelle est resté d'une fraîcheur exquise. Il a évidemment moins souffert que le panneau de la *Crucifixion* qui était plus exposé à la fumée des cierges. Le bleu pâle du ciel crépusculaire s'accorde à merveille avec le grès rouge du sarcophage. L'échappée sur la vallée est d'un caractère aussi moderne que le petit paysage du *Saint Sébastien*. Cette prédelle d'un dessin très lâché et d'une facture sommaire est peut-être la plus belle des œuvres de Grünewald au point de vue de la couleur.

B. SECOND ASPECT

En ouvrant la première paire de volets, on faisait apparaître à la place du *retable de la Crucifixion* (*Kreuzaltar*) un *retable de la Vierge* (*Marienaltar*). Ainsi le Triomphe de la mort n'était que provisoire : il s'évanouissait comme un horrible mirage devant le mystère joyeux de la Nativité. C'était un cauchemar qui se dissipait et voici que soudain le cœur serré par l'angoisse se dilatait, s'enflait d'espoir.

Ce retable de la Vierge se présente comme un triptyque qu'il faut lire de gauche à droite. Ses trois parties, Annonciation, Nativité, Résurrection, sont étroitement coordonnées; elles s'enchaînent aussi rigoureusement que le syllogisme d'un scholâtre ou les trois points d'un sermonnaire. L'Annon-

(1) Mela Escherich, *Der Einfluss der Mysterienspiele auf die Malerei.*

ciation est la promesse de l'incarnation rédemptrice, la Nativité c'est le Verbe fait chair, la Résurrection, c'est la chair qui redevient esprit et remonte vers les cieux. Ainsi se trouve synthétisé dans une sorte de trilogie tout le mystère de la Rédemption : l'Annonciation en est le prologue, la Nativité l'accomplissement et la Résurrection l'épilogue.

L'unité artistique n'est pas moins remarquable que l'unité de conception. Entre les trois compartiments du triptyque (1), il n'y a aucune solution de continuité : c'est comme une frise qui se déroule. La chapelle où a lieu l'Annonciation se prolonge par le parvis du Concert d'anges, et le paysage vaporeux de la Nativité prépare la fantasmagorie lumineuse de la Résurrection. La lumière qui éclaire alternativement les fonds et les premiers plans rythme cette symphonie picturale.

a) L'Annonciation. — Comme nous l'avons vu en étudiant l'ordonnance des retables, la tradition voulait que l'Annonciation, prélude de la Nativité, fût représentée en couleurs ou plus souvent en grisaille sur le revers des volets. C'était pour ainsi dire la préface du grand missel enluminé. Le *retable de Gand* des frères van Eyck et le célèbre *Dombild* de Stefan Lochner à la cathédrale de Cologne donnaient l'exemple de cette disposition. C'est aussi le parti qu'avait adopté Martin Schongauer dans son petit retable de l'église des Antonites d'Isenheim. Cet usage n'était pas aboli au XVI^e^ siècle, comme le prouve le revers du *retable de Saint Sébastien* (Munich) peint par Holbein l'ancien en 1516. Mais l'un des traits caractéristiques de Grünewald est son indépendance désinvolte à l'égard des traditions iconographiques. Aussi, non content de déloger sans scrupule l'Annonciation de la place qui lui était habituellement réservée pour lui substituer une Crucifixion, il renouvelle hardiment ce thème en y introduisant des motifs étrangers à l'iconographie traditionnelle (2).

Le thème iconographique. — Conformément au récit des Évangiles

(1) Ce triptyque est en réalité un quadriptyque : car le panneau central de la Nativité se divise en deux parties : le Concert d'anges et la Madone au jardin.

(2) L'Annonciation de l'église Saint-Jacques d'Augsbourg reproduite par M. S. Reinach (*Rep. peint.*, III, 47) comme étant peut-être de Grünewald n'est sûrement pas de sa main. La luxuriance de l'ornementation gothique rappelle la chapelle du Concert d'anges d'Isenheim ; mais la composition est trop encombrée, trop dispersée pour être de Grünewald.

apocryphes, les peintres byzantins représentent généralement la Vierge en train de filer un écheveau de pourpre destiné à tisser le voile du Temple (1). En Occident, l'usage veut qu'elle lise dévotement un psautier; la Vierge au livre remplace la Vierge au fuseau. C'est ainsi que dans le tableau de Grünewald, elle est à genoux devant un grand missel en parchemin ouvert sur un coffre bas à poignées de cuivre.

L'ANNONCIATION (RETABLE D'ISENHEIM)
Par Grünewald.

Dans la plupart des tableaux de Primitifs, l'ange Gabriel surgit à gauche de la Vierge (2); ici il fait irruption *à droite* par une ouverture invisible. Au lieu de l'immobiliser, un genou à terre, dans l'attitude d'un jeune page devant sa suzeraine, Grünewald le saisit en plein vol, au moment où ses pieds nus se posent sur le carrelage émaillé de la chapelle : ses ailes pourpres sont encore largement éployées et son manteau incarnat soulevé par le vent flotte et tourbillonne autour de lui. Cette apparition « en coup de vent » est si soudaine

(1) Basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome, arc triomphal de Sainte-Sophie de Kiev.

(2) Cette tradition est à peu près constante chez les Italiens, les Flamands et les Allemands. Cf. Lorenzo di Credi (Florence, Uffizi), Fra Angelico (San Marco), Pollaiuolo (Musée de Berlin), — Jan van Eyck (Berlin), Roger de la Pasture (Munich), — Multscher (retable de Sterzing, 1458), Schüchlin (retable de Tiefenbronn, 1469), Schongauer (retable d'Isenheim, 1495).

que la Vierge, effrayée et éblouie, cligne des yeux et rejette en arrière sa tête blonde.

Le geste de la main de l'Ange annonciateur souligné par l'envol du manteau flottant rappelle le doigt levé de saint Jean-Baptiste dans le Crucifiement. Toutefois le côté dogmatique du sujet est indiqué ici avec plus de discrétion. Le thème fondamental de la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament ne résonne pour ainsi dire qu'en sourdine. Isaïe assiste lui-même à la vérification de sa prophétie : *Ecce Virgo concipiet et pariet filium*, que la Vierge est en train de lire dans son missel (1). Mais il est relégué, presque invisible, dans un écoinçon de la voûte. Grünewald n'a pas osé le représenter à côté de la Vierge comme saint Jean le Précurseur à côté du Christ : il s'est contenté de l'esquisser en grisaille dans un coin, sous les traits d'un vieillard enturbanné tenant un livre ouvert.

L'etude d'intérieur. — Pour qui considère avant tout l'expression des personnages, il est certain que ce volet de l'Annonciation est le plus faible de tout le cycle. L'auteur de l'*Anzeige* trouve que l'Ange a une apparence « trop matérielle » et que son geste est « insignifiant », que la Vierge reçoit son message avec une mine maussade qui ressemble à une grimace. Huysmans, plus brutal, déclare tout net que cette *Annonciation* est « franchement mauvaise ». L'Ange est « un grand escogriffe dont les deux doigts font bêtement la nique », la Vierge « une maritorne blonde et bouffie, au teint cuit par le feu des fourneaux, aux lèvres gonflées, et qui minaude ».

Assurément, ce type de Vierge ancillaire est d'une vulgarité niaise qui déconcerte et afflige quand on vient de voir l'exquise Madone, au fin visage meurtri, qui défaille dans les bras de saint Jean. Mais pour rendre justice à ce tableau assez déplaisant de prime abord, il convient de l'envisager sous un autre angle. Il faut tâcher d'oublier le visage grognon de la Vierge, le geste affecté de l'Ange qui de ses deux longs doigts dardés semble vouloir la transpercer, et considérer cette Annonciation comme un exercice de perspective et de clair-obscur ou, si l'on préfère, comme une *étude d'intérieur*.

(1) « La prophétie d'Isaye est accomplie en elle ; c'est à savoir : *Vecz ce une vierge qui concepvra et enfantera ung fils.* » (*Speculum humanæ Salvationis.*)

A ce point de vue ce panneau trop décrié mérite une place d'honneur dans l'histoire de la peinture allemande. Grünewald se relie par cette tentative à la lignée des artistes des Pays-Bas : il est ici l'héritier de Jan van Eyck, le précurseur de Pieter de Hooch et de Jan Vermeer de Delft. A la vérité, son compatriote Albert Dürer essaie bien à peu près à la même époque, avec sa célèbre gravure de *Saint Jérôme dans sa cellule* (1514), d'évoquer sur une planche de cuivre un intérieur baigné de lumière. Mais il n'osa jamais aborder ce problème dans son œuvre peint et d'ailleurs il n'y eut point réussi. Seul de tous les peintres allemands de son temps, Grünewald parvient à suggérer l'atmosphère et à la rendre presque palpable.

D'après l'Évangile (Luc I, 28), c'est dans la maison de la Vierge à Nazareth que l'ange Gabriel lui apparut. Voilà pourquoi chez les Primitifs allemands et néerlandais, la scène de l'Annonce faite à Marie représente toujours une chambre à coucher gothique, meublée d'un grand lit à courtines et d'un prie-Dieu (1). Mais ce décor familier parut bientôt trop trivial pour recevoir le courrier céleste et dès le XV[e] siècle la chambre à coucher de la Vierge est souvent remplacée par une nef d'église. Toutefois le vaisseau gigantesque d'une cathédrale était un cadre bien démesuré pour une scène à deux personnages. Ne valait-il pas mieux choisir une chapelle, cadre à la fois intime et religieux ? C'est le parti auquel s'est arrêté Grünewald. Il a placé la scène dans une chapelle gothique de dimensions modestes, sorte d'oratoire auquel un bahut à poignées de cuivre et des rideaux suspendus à des tringles donnent un air « habité ».

Le soleil tiède filtre à travers les larges verrières de l'abside et la guipure compliquée des remplages, baigne le vaisseau où plane au milieu d'un halo la colombe du Saint-Esprit, souligne les liernes vertes et rouges de la voûte, colore les cintres des travées de reflets gris bleu ou lilas, lustre les carreaux émaillés du pavement. Son éclat va en s'atténuant depuis le fond de l'abside jusqu'à la pénombre du premier plan, noyé dans un clair-obscur vaporeux.

Sans doute, la perspective linéaire est encore très incertaine. Il n'y a pas moins de trois points de fuite, suivant qu'on considère les carreaux du pavement, les chapiteaux des piliers ou la retombée des voûtes. Grünewald ignore la théorie de la perspective, élaborée déjà par les Quattrocentistes

(1) Cf. Roger de la Pasture (Munich), Gérard David (Francfort).

florentins comme Masaccio, formulée scientifiquement par L. B. Alberti; il ne sait pas que pour réaliser l'unité spatiale de la composition, toutes les lignes fuyantes doivent converger en un même point, la grandeur des objets étant en proportion inverse de leur éloignement.

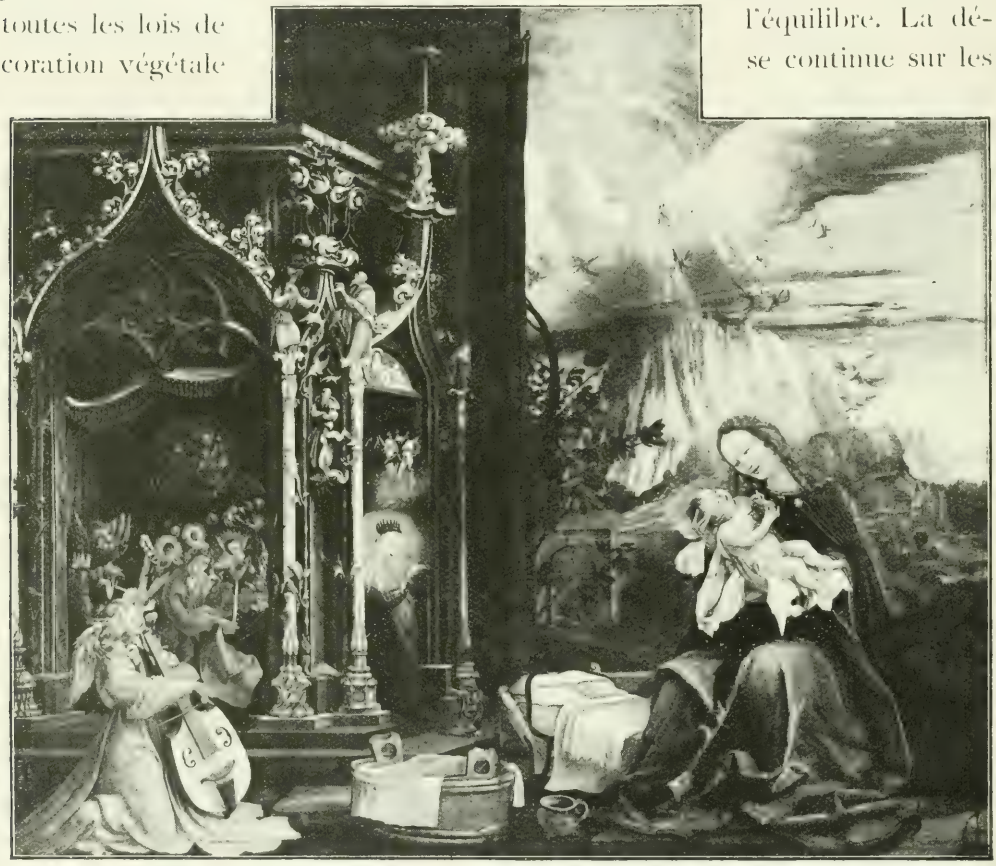
Malgré son ignorance théorique, Grünewald parvient néanmoins par des approximations purement empiriques à suggérer l'impression d'espace et de profondeur. Pour pallier les erreurs ou les à peu près de ses constructions perspectives, il use avec une instinctive virtuosité de toutes les ressources de la perspective aérienne. C'est surtout par l'opposition des teintes chaudes et froides qu'il arrive à creuser son panneau. Un rideau rouge et un rideau vert lui servent à jalonner l'espace. Il masse au fond les tons froids : reflets verts de l'abside, vert plus vif des nervures de la voûte, vert mousse du rideau, qui repoussent pour ainsi dire en avant le rouge éclatant du premier rideau, la pourpre et le jaune d'or du manteau de l'ange. C'est le passage très délicat et presque insensible de la zone froide du fond à la chaude atmosphère du premier plan qui crée l'illusion de profondeur. Comme chez tous les vrais coloristes, l'effet de perspective est obtenu moins par les lignes que par les couleurs.

Le défaut le plus grave de cette composition, si on la compare aux intérieurs hollandais du XVII^e^ siècle, c'est que les figures ne sont pas plongées, immergées dans cette atmosphère si habilement suggérée. Les silhouettes démesurées de l'Ange et de la Vierge se découpent au premier plan aussi sèchement que sur un fond d'or : elles sont modelées devant l'espace plutôt que dans l'espace. Ce désaccord entre les figures et les fonds d'architecture ou de paysage, que nous observerons également dans le volet des *Deux Ermites au désert*, est une des faiblesses de l'art encore archaïque de Grünewald qui reste à cet égard un Primitif.

b) La Nativité. — Le panneau central de la Nativité se divise en deux parties bien nettes qui se font pendant comme les tablettes d'un diptyque : le *Concert d'anges* et la *Madone au jardin de roses.*

Par son cadre architectonique, le Concert d'anges se relie étroitement à l'Annonciation. Les anges musiciens sont assemblés sous le parvis d'une chapelle dont les formes tarabiscotées rappellent les fantaisies les plus extravagantes du gothique flamboyant. Mais comme un peintre de « fabriques » n'a pas à se préoccuper des difficultés techniques qui arrêtent les

architectes, Grünewald a pu oser davantage et lâcher la bride à son imagination. Des plantes grimpantes enroulent leurs tiges autour de frêles colonnettes dorées dont les chapiteaux s'épanouissent en calices de fleurs : dans les cannelures de ces fûts, sur la corbeille de ces chapiteaux, sont juchées des statuettes qui défient toutes les lois de l'équilibre. La décoration végétale se continue sur les



LE CONCERT D'ANGES ET LA VIERGE DE LA NATIVITÉ (RETABLE D'ISENHEIM)
Par Grünewald.

rampants des gables qui s'incurvent en accolade ; des crochets de feuillages frisés jaillissent à la pointe des arcs comme des gerbes de flammes. D'une façon générale, les détails de cette chapelle évoquent plutôt l'idée d'une châsse que d'une construction en pierre. On serait bien embarrassé de dire en quels matériaux Grünewald a conçu l'exécution de son *tempietto* gothique : en grès rose des Vosges, en marbre, en métal précieux, en

carton peint? On ne sait. Une violente polychromie où se mêlent le rouge, le violet, le vert et l'or donne à cette architecture l'apparence irréelle d'un décor de féerie.

Cependant il ne faudrait pas croire que ce caprice architectural soit sorti tout entier de l'imagination de Grünewald. L'architecture et la sculpture de son temps lui offraient des modèles dont il s'est visiblement inspiré en les exagérant à peine. Ce style pittoresque qui sacrifie la logique et le goût à la luxuriance de la décoration était très en faveur dans l'Allemagne de cette époque. Le porche triangulaire de la cathédrale de Ratisbonne, qui affecte la forme d'un élégant baldaquin à pans ajouré de grandes arcades, n'est pas si différent de la chapelle de Grünewald. En Alsace même, non loin d'Isenheim, l'artiste avait très certainement admiré les dentelles de pierre de l'église Saint-Theobald ou Saint-Thiébault de Thann et le prestigieux portail Saint-Laurent du bas côté nord de la cathédrale de Strasbourg qui datent de la seconde moitié du XV^e^ siècle.

LA VIERGE DU CONCERT D'ANGES
Par Grünewald.

Ce qui caractérise ces constructions de style gothique flamboyant, outre le profil des arcs en accolade hérissés de fleurons, ce sont les *moulures tranchees* des tympans (1) : chaque fois que des moulures se croisent, au lieu de se continuer comme dans le gothique français, elles sont recépées après le point d'intersection. Or, ce détail, qu'on observe également dans le volet du *retable de Kaisheim* (Pinacothèque de Munich) peint par Holbein l'ancien en 1502, se retrouve dans le baldaquin de Grünewald.

(1) La même recherche du discontinu s'observe un siècle plus tard dans le style baroque italien qui met à la mode les *frontons brisés*.

Quant à la *décoration florale*, au goût pour les branchages noueux et les frondaisons frisées, c'est une des caractéristiques de la sculpture allemande de la fin du XV^e^ siècle et du commencement du XVI^e^ siècle. Qu'on songe au tabernacle de Saint-Laurent de Nuremberg, festonné comme une guipure et dont la pointe s'incurve en forme de crosse de fougère; qu'on se rappelle la fantastique chaire à prêcher de l'église de Freiberg en Saxe : tulipe de pierre dans le calice de laquelle le prédicateur s'insinue par un escalier en imitation de troncs d'arbre, et l'on avouera que les fantaisies architecturales de Grünewald ne dépassent pas les extravagances pittoresques d'Adam Krafft et de ce singulier style saxon (*sächsischer Baumstil*) qui emprunte ses éléments décoratifs aux arbres et aux fleurs.

Ce qu'il faut aussi noter, c'est que si Grünewald s'inspire de l'architecture et de la sculpture de son temps, il emprunte aussi de nombreux motifs à l'orfèvrerie. Les bases lobées de ses colonnettes rappellent les pieds de monstrances ou de coupes à godrons dont on voit des exemples caractéristiques dans le trésor de l'Hôtel de Ville de Lünebourg (Musée d'art industriel de Berlin). Le style de sa chapelle s'apparente par là aux *fantasias platerescas* du style plateresque espagnol (1).

Ce prestigieux parvis sert de tribune à un orchestre d'anges qui célèbrent la naissance du Christ par un concert de musique céleste. Ils ne jouent plus, comme les musiciens ailés de Jan van Eyck, de l'orgue, de la harpe ou du psaltérion; ce sont des anges de la Renaissance qui n'ignorent rien des progrès de la lutherie et se servent des plus récents modèles d'instruments à cordes, en usage vers 1510. Ce modernisme était d'ailleurs tout à fait dans le goût de l'époque : c'est ainsi que dans une de ses plus célèbres plaquettes (Coll. G. Dreyfus, à Paris et Musée de Berlin), Peter Vischer le jeune remplace la lyre traditionnelle d'Orphée par un violon. L'Apollon du *Parnasse* de Raphaël, la célèbre fresque des Chambres du Vatican, tient également au lieu d'une lyre un violon. Avec son habituelle acribie, M. Schmid a pris soin de faire expertiser ces instruments de musique par un spécialiste. De son enquête il croit pouvoir conclure que Grünewald

(1) Au double point de vue du goût pour la décoration arborescente et végétale, et de l'intrusion des formes de l'orfèvrerie dans l'architecture, le style plateresque espagnol et le style manuélin portugais offrent les plus frappantes analogies avec le gothique tardif allemand. Cf. la chapelle du château de Chemnitz et la sacristie du monastère d'Alcobaça.

(Phot. J. Christophe.)

LE CONCERT D'ANGES (DÉTAIL)

Par Grünewald.

était très au courant de l'industrie de la lutherie et qu'à en juger par la sûreté avec laquelle ses anges manient leur archet, il devait savoir lui-même jouer du violon.

A côté des anges instrumentistes qui jouent de la viole *da braccio* ou *da gamba* sont massés des anges chanteurs qui marient leurs voix aux instruments.

Ces ménétriers célestes sont diaprés de toutes les couleurs du prisme comme par les reflets d'invisibles vitraux. Ils rappellent, mais avec infiniment plus de virtuosité dans la science des dégradations et des reflets, les séraphins bleus et rouges de la *Vierge de Melun* de Jean Fouquet et de la *Vierge de Moulins* du Peintre des Bourbons (1). Cette tradition des anges multicolores remonte aux miniaturistes français du XIV[e] siècle.

A leur tête apparaît dans l'encadrement d'un portail une petite vierge surnaturelle dont la signification et même l'attitude sont très difficiles à déterminer. On ne sait trop si elle se tient debout ou à genoux. Sa tête diaphane est cernée d'un immense halo de lumière jaune et rouge. Sur ses cheveux blonds est posée une couronne rouge qui ressemble à un cercle de flammes. Deux angelots planant au-dessus d'elle s'apprêtent à la couronner une seconde fois. Elle joint les mains dans l'attitude d'une orante, tournée vers l'Enfant divin qui sourit dans les bras de sa mère.

Telle est l'ordonnance de la moitié gauche du diptyque. La partie droite, bien que plus aisée à décrire, présente des particularités non moins curieuses. La Madone blonde, aux longs cheveux flottants, vêtue d'une robe rouge carmin qui se brise en plis magnifiques sur ses genoux et d'un manteau bleu fixé par une agrafe en or sur ses épaules, soulève dans ses bras l'Enfant nu qui joue avec les grains d'un chapelet. Les langes troués de Jésus, le cuveau de bois où il a pris son bain, le vase de nuit placé à côté du berceau signifient l'humble humanité du Sauveur tandis que la lumière surnaturelle qui émane de son petit corps glorieux révèle sa divinité.

Ces accessoires familiers conviendraient mieux à un intérieur qu'à une scène de plein air. Mais Grünewald qui ne se laisse jamais arrêter par les invraisemblances situe résolument ce mobilier de chambre d'accouchée au beau milieu d'un jardin. Par delà le clos fleuri de roses rouges s'étend

(1) Signalons également dans le magnifique trésor de la cathédrale de Sens la tapisserie du *Couronnement de la Vierge* offerte par le cardinal de Bourbon où figure une psallette d'anges rouges et bleus.

un paysage à la fois réel et fantastique inspiré sans doute par le pittoresque étagement des contreforts de la chaîne des Vosges. A mi-hauteur, au bord d'un petit lac où se mirent des nuages blancs on distingue un couvent en grès rose qui est peut-être celui d'Isenheim. Plus loin les sapins montent en rangs serrés à l'assaut des crêtes dont les dentelures bleuâtres s'estompent à l'horizon.

Le ciel est tout peuplé d'apparitions surnaturelles. Dieu le Père trône tout en haut dans une gloire, entouré de myriades d'anges qui palpitent dans la lumière comme des atomes de poussière dans un rayon de soleil. De son trône émanent des rayons couleur de soufre et de safran qui percent la barrière des nuages et tendent entre le ciel et la terre une gigantesque échelle de Jacob dont les anges multicolores descendent les degrés lumineux pour apporter aux pastoureaux la bonne nouvelle. Ainsi le ciel et la terre s'unissent dans un même hymne à la joie pour saluer l'incarnation du Fils de Dieu, gage de la rédemption des anges et des hommes.

Interprétations iconographiques. — Cette représentation de la Nativité diffère si profondément de l'iconographie traditionnelle que, sans ce détail de l'Annonce aux bergers qui suffit, à lui seul, à lever tous les doutes, on pourrait se demander si le sujet de ce tableau est bien la naissance du Christ (1).

En effet, la Madone n'est pas la Vierge de la Nativité : l'enfant qu'elle tient dans ses bras n'est pas un nouveau-né, mais un bambino d'un ou deux ans.

Dans les Nativités du XV^e^ siècle, la Vierge est agenouillée devant l'Enfant nu couché sur un pan de son manteau. Saint Joseph tient une lanterne ou une chandelle qu'il protège de la main contre le vent. La scène se passe de nuit dans une grotte, dans une étable réchauffée par l'haleine tiède du bœuf et de l'âne ou sous une ruine délabrée ouverte à tous les vents (2).

Ici la Vierge est assise seule dans un jardin; Grünewald supprime délibérément l'étable, Joseph, le bœuf et l'âne.

Habituellement, trois anges planant ou posés comme une volée de

(1) F. Noacks, *Die Geburt Christi in der bildenden Kunst*. Darmstadt. 1894.

(2) Reinach, *Répert. peint.*, I. pp. 47-65; II, pp. 73-87; III, pp. 66-85.

moineaux sur le toit de chaume de l'étable chantent le *Gloria in Excelsis* tandis que d'autres s'agenouillent devant l'Enfant pour lui rendre hommage. Il est très exceptionnel qu'un orchestre d'anges musiciens remplace le chœur à trois voix des petits chanteurs célestes. Cependant ce motif apparaît déjà au début du XV^e^ siècle chez un peintre de l'École du Rhin moyen, le maître anonyme du *triptyque d'Ortenberg* (Musée de Darmstadt) (1). L'art italien en fournirait aussi un exemple. Dans le charmant « Presepe » de la National Gallery de Londres qui était attribué à Piero dei Franceschi, l'auteur des admirables fresques de Saint-François d'Arezzo et que Venturi assigne à un de ses disciples, le dominicain Fra Carnevale da Urbino, cinq anges debout jouent de la viole pour célébrer la naissance du Sauveur (2).

Si insolites ou si déconcertantes que soient ces particularités iconographiques, elles n'ont du moins rien d'énigmatique. Mais il est beaucoup plus difficile de donner une explication satisfaisante de la petite vierge auréolée qui brille d'un éclat phosphorescent au seuil de la chapelle où sont assemblés les anges musiciens. Que signifie cette apparition, mystérieuse comme un feu follet (3)?

Les exégètes qui se sont ingéniés à épeler cet hiéroglyphe ont proposé les interprétations les plus variées et les plus contradictoires. Pour l'auteur de l'*Anzeige*, c'est la Vierge triomphante apparaissant à la Vierge mère. Pour Woltmann, c'est l'archange Gabriel qui salue la Vierge élue; d'après Schubring, c'est sainte Catherine d'Alexandrie. Schneider y voit le symbole de l'âme chrétienne. Les plus récents commentateurs rejettent ces hypothèses et reviennent à l'interprétation admise au XVIII^e^ siècle, c'est-à-dire qu'ils reconnaissent dans cette vierge énigmatique la Vierge Marie. Selon Koegler, c'est la Vierge à la tête des anges sauvés; selon Lange, c'est la Vierge enceinte dans l'attente de la Nativité. Voilà donc

(1) Back, *op. cit.*, pl. 57.

(2) Cf. *Repert. peint.*, II, 90, 239. Cf. également la Nativité de Fiorenzo di Lorenzo (Pinacothèque de Pérouse). Fra Carnevale serait également, d'après certains critiques, l'auteur du retable du duc Frédéric de Montefeltro (Milan. Brera).

(3) Huysmans (*Les Grünewald du Musée de Colmar*, p. 179) la compare à la fillette au coq de la Ronde de nuit de Rembrandt. En réalité, cette fillette qui a tant intrigué les commentateurs, n'a rien de mystérieux : elle porte à sa ceinture le prix du concours de tir auquel se rendent les miliciens : une bourse et un coq. L'interprétation de la figure de Grünewald est beaucoup moins simple.

six interprétations différentes qu'il nous faut examiner et discuter, dans la mesure où elles méritent d'être discutées.

L'opinion de l'auteur anonyme de l'*Anzeige* mérite d'autant plus d'être prise en considération qu'elle reflète évidemment la tradition qui s'était perpétuée jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle au couvent des Antonites d'Isenheim. D'après cette tradition, la mystérieuse figure qui se détache du groupe des anges musiciens serait une apparition. La Vierge Marie assise dans le jardin de roses se voit elle-même en esprit reine couronnée du ciel, adorée par les anges qui chantent des hymnes à sa gloire : elle assiste à l'avance à sa propre glorification (1).

Cette explication soulève quelques objections. Peut-on admettre que la Vierge soit représentée deux fois dans le même tableau, en *juxtaposition?* Et si cela est, pourquoi le peintre aurait-il donné à une seule et même figure des traits aussi différents? En face de la Vierge orante qui a l'air d'une frêle fillette, la Vierge mère est une robuste matrone dont l'expression n'a rien de visionnaire. D'ailleurs, absorbée par l'Enfant qu'elle caresse du regard, elle ne prête aucune attention à son « double » et semble indifférente à cette évocation de sa gloire future.

C'est pour ces raisons que les iconographes du XIX[e] siècle ont refusé de souscrire à cette explication. D'après Woltmann (2), qui semble avoir été inapte à distinguer les sexes, cette vierge serait l'archange Gabriel qui, après avoir, dans le volet de l'Annonciation, salué une première fois la Vierge Marie pour lui annoncer sa destinée, reparaîtrait ici une seconde fois, à la tête d'un cortège d'anges musiciens, pour saluer la Vierge bénie entre toutes les femmes.

L'idée seule de cette seconde Annonciation *post factum* est absurde.

Fr. Schneider (3) pense que la petite vierge surnaturelle est la personnification de l'*anima fidelis*, la *minnende Seele* des mystiques

(1) Voici les termes mêmes dont se sert l'auteur de l'*Anzeige* : « *Gegenüber wird ihr wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit, die sie zu gewarten hat, gezeigt.* »

Dans son inventaire du Musée de Colmar rédigé dans les premières années du XIX[e] siècle, Butenschœn adopte la même interprétation : « La Vierge assise dans un paysage voit à son côté droit une espèce de vision représentant la gloire qui l'attend. »

(2) Woltmann. *Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden. Zeits. f. bild. K.*, I, 1866.

(3) Schneider, *Mathias Grünewald und die Mystik. Beilage zur Allgemeinen Zeitung.* 1904, n[os] 234, 235. Bock adopte cette interprétation. *op. cit.*, p. 84.

allemands, représentée comme l'élue du Cantique des Cantiques en robe de fiancée. On sait que l'art médiéval avait l'habitude de personnifier les âmes sous forme de petits corps nus (1) qui s'échappent de la bouche des mourants. Mais certaines âmes de choix ont le privilège d'être vêtues. A la Mort de la Vierge, l'âme de la mère de Dieu se dégage de son corps terrestre sous la forme d'une fillette vêtue d'une longue robe, que le Christ reçoit dans ses bras (2). C'est de cette tradition iconographique que se serait inspiré Grünewald. L'*âme fidèle*, escortée d'anges musiciens qui se réjouissent parce que le salut éternel est apparu aux hommes, symboliserait l'union entre l'humanité sauvée et le Sauveur. Cette interprétation mystique est beaucoup trop quintessenciée pour être vraisemblable. Un tel sujet serait un *unicum* dans l'iconographie chrétienne.

En 1911, Schubring (3) a proposé d'identifier cette fiancée du Christ à sainte Catherine d'Alexandrie, s'approchant de Jésus au son d'une marche nuptiale pour recevoir l'anneau. Le malheur est que Jésus tourne le dos à sa prétendue fiancée et que le chapelet qu'il tient dans ses petits doigts n'a rien de commun avec un anneau. D'ailleurs, on ne voit pas ce que viendrait faire au milieu de ce triptyque le Mariage mystique de sainte Catherine.

Il faut donc abandonner toutes ces hypothèses alambiquées ou puériles et revenir à la tradition recueillie par l'auteur de l'*Anzeige*. Cette petite vierge, clairement désignée par sa double couronne comme la reine du ciel et des anges, ne peut être que la Vierge Marie. Rien ne s'oppose à ce qu'elle soit représentée ici deux fois en juxtaposition. C'est une disposition dont on trouverait de nombreux exemples dans l'art byzantin, notamment dans la scène de la Communion des Apôtres qui orne si souvent l'hémicycle des absides et où le Christ est figuré deux fois, de chaque côté du ciborium. La difficulté est seulement de savoir quel rapport le peintre a voulu signifier entre la Vierge au concert d'anges et la Vierge au jardin de roses.

D'après Kœgler (4), les deux parties du tableau seraient tout simplement

(1) Dans un des retables de l'église d'Isenheim représentant le Martyre de sainte Catherine, on voyait, d'après l'inventaire de 1794, son âme *en forme de fœtus*, emportée par deux anges dans un drap blanc.

(2) *Repert. peint.*, II, p. 506.

(3) Schubring, *Der Isenheimer Altar in Colmar* (*Die Galerien Europas*). 1911.

(4) Koegler. *Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelkonzertes. Repert.*, XXX. 1907. p. 314.

l'illustration de l'hymne de la Nativité : d'un côté *Gloria in Excelsis*, de l'autre *Pax in terris*. L'Enfant Jésus recevrait à la fois l'hommage des anges sauvés à la tête desquels marche leur reine (*regina Angelorum*), et le salut des hommes, qui viennent rendre grâce à la mère du Dieu rédempteur. En d'autres termes il y aurait dans ce double tableau une moitié céleste : le Concert d'anges et une moitié terrestre : la Madone au jardin de roses.

K. Lange (1), objectant qu'en réalité il n'y a pas une opposition si tranchée entre les deux moitiés du diptyque, propose une autre explication. Il part de cette observation, d'ailleurs contestable, que la petite reine du concert d'anges est enceinte (2). Elle symboliserait ainsi l'*Attente de la Nativité* (*Mariä Erwartung*) tandis qu'en face d'elle la Madone au jardin de roses représente l'*Accomplissement de la Nativité*. Lange fait remarquer à l'appui de sa thèse que la scène où la Vierge est figurée avant la naissance du Christ, dans l'attente de son accouchement, s'intercale tout naturellement entre l'Annonciation et la Nativité. Au surplus, il existe dans la liturgie catholique une fête répondant exactement au sujet présumé de ce tableau : l'*Expectatio Beatæ Mariæ Virginis*.

Certains textes cités par Lange précisent cette interprétation. Les Évangiles apocryphes rapportent que pendant sa grossesse la Vierge recevait la visite des anges. *Quotidie ab angelis frequentabatur, quotidie divina visione fruebatur*. Mais il y a mieux. D'après une tradition recueillie par un religieux allemand, Joh. Andreas Schmid (3), au commencement du XVIII[e] siècle, la Vierge aurait, peu de temps avant d'accoucher, adressé à son fils une prière qui semble le programme de ce tableau : « O Seigneur Dieu, roi des rois, empereur des anges, qui suis-je pour que tu aies daigné habiter neuf mois dans mon sein ? Quel est le mérite de ta servante pour qu'elle doive enfanter et élever le roi de gloire éternelle ? Mais puisqu'il t'a plu de me choisir pour ta mère, que ta volonté soit faite ! O bienheureuse l'heure où je te verrai, mon Dieu né de mes entrailles, quand je t'entourerai doucement de

(1) K. Lange, *Mariä Erwartung, ein Bild Grünewalds*. *Repert.*, XXXIII, 1910, p. 120.

(2) Comme la mode féminine au XV[e] et au XVI[e] siècles exigeait un ventre proéminent, il est difficile de reconnaître avec certitude dans l'art de ce temps si l'artiste a voulu ou non représenter une femme enceinte. « On ne cognoist souvent les vuides des enceintes », assure le *Testament* de Jehan de Meung.

(3) *Joh. Andr. Schmidii Abbatis Mariavallensis Prolusiones. De Mariæ partu*. Helmstadt. 1713.

mes bras, quand je te baiserai avec mes lèvres et te nourrirai de mon lait! » Et quand le moment de l'accouchement fut venu, une lumière éclatante descendit du ciel et couvrit la Vierge. En même temps apparut à son chevet une grande multitude d'anges qui chantaient d'une voix suave le psaume : *Egrediatur Dominus de loco sancto suo, veniat, ut salvet populum suum.* »

Assurément il y a de curieuses analogies entre cette prière apocryphe de la Vierge et le sujet du concert d'anges d'Isenheim. Mais ce rapprochement ingénieux est loin de tout expliquer. La véritable clé de l'énigme se trouve dans le *Speculum humanæ Salvationis*, l'ouvrage le plus populaire de la symbolique chrétienne, dont une édition allemande avait paru à Bâle en 1476 sous le titre de *Spiegel der menschlichen Behaltnisse*, et que Guido Guersi et Grünewald ont eu certainement entre les mains.

L'idée fondamentale du *Speculum* est la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament. « L'Ancien Testament, déclare saint Grégoire le Grand, est la prophétie du Nouveau, et le Nouveau la manifestation de l'Ancien. » Tous les événements de la vie du Christ et de la Vierge ont été annoncés par les prophéties ou préfigurés dans l'histoire ancienne. La religion mosaïque contient en emblème ce que la religion chrétienne divulgue en réalité. Le dualisme de la Nativité d'Isenheim s'explique par cette conception symbolique qui met toujours systématiquement en parallèle l'Ancienne et la Nouvelle Loi, la Prophétie et l'Accomplissement.

Nous avons déjà observé ce parallélisme dans la conception des autres panneaux du retable (1). De même que dans la Crucifixion saint Jean-Baptiste, le dernier représentant de l'Ancienne Loi, se dresse en face du Christ crucifié pour attester que l'œuvre de Rédemption qu'il avait annoncée est maintenant accomplie : *Illum oportet crescere, me autem minui;* de même que dans l'Annonciation, le prophète Isaïe apparaît au-dessus de la Vierge et de l'ange pour attester la vérité de sa prophétie : *Ecce Virgo concipiet;* de même dans la Nativité la *Vierge dans l'attente du salut* se voit elle-même par anticipation la *Vierge mère du Sauveur*. La seule différence, c'est que tandis que dans la *Crucifixion* et l'*Annonciation*, l'Ancienne et la Nouvelle Loi sont symbolisées par des personnages différents, ici c'est la Vierge Marie qui assume ce double rôle et apparaît deux fois avant et après la

(1) Dans l'art chrétien Isaïe, qui a prédit la naissance de la Vierge, est souvent opposé à saint Jean-Baptiste, le dernier des prophètes qui a prédit la venue du Messie.

naissance du Sauveur : d'un côté en Vierge de l'Attente, de l'autre en Vierge de l'Incarnation.

Le *Speculum humanæ Salvationis* nous permet d'élucider jusque dans les plus menus détails cette conception antithétique. La chapelle fantastique d'où la Vierge salue avec les anges musiciens la venue du Sauveur est le temple du roi Salomon, symbole de son Immaculée Conception. Voici ce que dit à ce propos le *Speculum* que nous citons dans la vieille traduction française de Jean Miélot : « Le roy Salomon édifia à Nostre Seigneur ung beau temple, en quoy il préfigura la naissance de la Vierge Marie. Le temple de Salomon avait trois pinacles, par quoy est signifiée une triple couronne en Marie. La première est la couronne des vierges, car elle voua premièrement virginité. La seconde est la couronne des martirs, car elle fu martire. La tierce est la couronne des prescheurs et saints docteurs, qu'elle eut finalement, car elle fu enseigneresse des évangélistes et des apostres. Ledit temple était fait de marbre blanc et au pardedens il estoit paint et aorné de treffin or. Ainsi Marie estoit blanche de la tresnette blancheur de chasteté et pardedens ornée d'or de tres parfaitte charité. »

Ainsi la Vierge dans le temple est l'*Immaculata*, la Vierge née sans péché. Le vase en verre de Venise traversé par un rayon de soleil qui est placé devant elle sur la marche du temple est dans la littérature et l'art de cette époque le symbole de l'Immaculée Conception. Cette dévotion récente jouissait alors d'une très grande faveur (1). On sait que le pape Sixte IV avait dédié en 1483 la Chapelle Sixtine à l'Immaculée Conception de la Vierge.

Les statuettes qui ornent le temple confirment cette interprétation : ce sont les prophètes de l'Ancienne Loi dans l'attente du salut. Schmid rappelle à ce sujet un passage du *Speculum* où sont rapportées cinq plaintes de prophètes contre Dieu qui sont apaisées par la naissance du Christ. Les prophètes reprochent à Dieu d'être caché : Jésus se montrera à la vue de tous; — ils se plaignent de sa colère : Jésus se fait enfant; — de sa puissance : il se laisse emmailloter par la Vierge; — de sa fierté : il naît dans une étable et n'avait pas de langes qui ne fussent déchirés. Ainsi s'expliqueraient les langes troués qui étonnent à côté des vêtements somp-

(1) Le célèbre triptyque de Jean Bellegambe dont les volets sont conservés au musée de Douai était une glorification de l'Immaculée Conception. Cf. Dehaisnes. *Jean Bellegambe*. Lille, 1890.

tueux de la Vierge, de même que le berceau, le cuveau et le vase de nuit, symboles de l'humilité de la naissance du Sauveur.

La seconde moitié du diptyque s'éclaire par le même symbolisme. La Madone est assise dans un jardin clos de murs, dont l'huis est fermé. Ce jardin est l'*Hortus conclusus*, cette porte fermée est la *porta clausa* des Litanies, symbole de la virginité de Marie qui enfanta, suivant la formule des théologiens, *clauso utero*. Voici en quels termes naïfs le *Miroir de la Salvation humaine* commente la signification de la porte close(1) : « Ezeciel vey en espirit une porte close, laquelle jamais à nul jour ne devoit estre ouverte. Nostre Seigneur vouloit lui seul passer par ceste porte close. En quoy appert la manière du merveilleux enfantement. Entende ceci qui le puet comprendre. Car Jhesu Crist ne fut né ainsi comme nous sommes nés. Ce ne seroit point merveille de ouvrir une porte et puis passer parmy, mais c'est chose merveillable de passer parmi une porte close. » Ainsi la porte de la vision d'Ézéchiel, par laquelle passa Jésus et qu'il laissa fermée, est l'image de Marie, Porte du Ciel, toujours intacte après l'enfantement.

L'origine de ce symbolisme de l'*Hortus conclusus* se trouve dans le Cantique des Cantiques (IV, 12), où l'amant compare sa fiancée, la Sulamite, à un jardin clos : « Ma sœur, mon épouse, tu es un jardin clos, une source close et une fontaine scellée. »

Grünewald était d'autant plus familier avec ces idées qu'un ouvrage intitulé *Beschlossen Gart des Rosencrantz Mariæ* (Le jardin clos du Rosaire de Marie) avait paru à Nuremberg en 1505 avec de nombreuses gravures sur bois exécutées dans l'atelier de Dürer et que, d'après Bock, il aurait collaboré à cette illustration.

En résumé, « le temple que le sage roy Salomon édifia à Nostre Seigneur » préfigure la naissance de la Vierge Marie, tandis que « la porte close que Ezeciel vit en dormant » préfigure le merveilleux enfantement de Jésus-Christ. En d'autres termes, le temple de Salomon symbolise l'Immaculée Conception de la Vierge et la porte close la Conception virginale de Jésus-Christ.

Dans un sens plus général, le temple de Salomon est le symbole de

(1) La porte fermée que vit Ézéchiel n'est qu'un des nombreux symboles de la virginité de Marie imaginés par la subtilité des théologiens. La toison de Gédéon sur laquelle descendit la rosée du ciel, le buisson ardent de Moïse que le feu ne put consumer, la verge fleurie d'Aaron ont dans l'art du Moyen Age la même signification.

l'Ancien Testament et le jardin clos, le symbole du Nouveau Testament. Le rideau qui sépare les deux moitiés du diptyque est le voile symbolique du temple de Jérusalem, barrière entre Dieu et les hommes, qui tombe à l'avènement de la Nouvelle Loi.

Telle est, semble-t-il, la signification de cette étrange Nativité, divisée en deux parties qui s'opposent et se complètent. Le miracle est qu'un « libretto » aussi compliqué n'ait pas refroidi et paralysé l'inspiration du peintre. En matière de composition plastique ou musicale, les scénarios les plus simples et les plus généraux sont toujours les meilleurs. Comment se fait-il que ce réseau d'arguties théologiques, qui sert pour ainsi dire d'armature à ce diptyque, n'ait pas nui à sa valeur artistique? Que ces symboles aient pu enchanter des moines du XVI^e^ siècle, on le conçoit aisément. Mais un pareil langage ne risque-t-il pas de paraître bientôt périmé? Il faut avouer que toutes ces subtilités familières aux hommes du Moyen Age, qui s'orientaient aisément dans ce dédale avec le fil d'Ariane du *Speculum humanæ Salvationis*, sont devenues lettre morte pour nos contemporains. Cependant l'œuvre de Grünewald, même dépouillée de sa signification occulte et ésotérique, n'a rien perdu de sa puissance de fascination. Elle parle un beau et émouvant langage, même aux non-initiés.

C'est que ce symbolisme scolastique s'est animé en passant par l'imagination créatrice d'un grand peintre.

La création artistique. — Considérée du point de vue de l'histoire de l'art, la Nativité d'Isenheim nous apparaît comme l'épanouissement d'un thème dont nous avons vu les origines mystiques (1) : la *Vierge au buisson de roses* (*Madonna im Rosenhag*) ou le *Jardin du Paradis* (*Paradiesgarten*). Ce motif charmant n'est pas exclusivement germanique. L'art italien du Nord en offre quelques exemples : une Madone assise avec sainte Catherine dans un hortus conclusus (Musée de Vérone) (2), la *Madonna del Roseto*, peinte par Bernardino Luini pour la Chartreuse de Pavie (Milan, Brera), la Madone au buisson de roses de Francia (Munich, Pinacothèque). Mais ces exemples sont assez rares et il semble bien que l'origine de ce thème

(1) Suso, *Livre de la Sagesse éternelle*, chap. XII.

(2) Ce petit tableau du musée de Vérone, qui rappelle les Jardins du Paradis de Francfort et de Berlin, a été attribué au Véronais Stefano da Zevia qui fit, en 1434, un voyage dans le Tyrol où il put se familiariser avec l'art allemand. Venturi, *La Madonna*, 1900, p. 71.

se trouve dans l'Allemagne rhénane, d'où il serait passé ensuite dans l'Italie du Nord.

L'un des plus anciens types connus est le *Verger du Paradis*, du Musée historique de Francfort, fraîche miniature qui semble avoir été peinte vers 1420 par un maître de la région du Rhin moyen (1). La Vierge est assise auprès d'une table de pierre dans un clos fleuri que ceint un mur crénelé dont les merlons servent de perchoir à des chardonnerets ; elle regarde une sainte qui sur le gazon apprend à Jésus à jouer de la cithare. La grande *Madone aux fraisiers* du Musée de Soleure est postérieure d'une dizaine d'années. Le caractère sentimental de ce thème devait le rendre particulièrement cher aux peintres de l'École de Cologne : la preuve en est fournie par la petite *Vierge au buisson de roses* de Stefan Lochner au Musée Wallraf-Richartz de Cologne (vers 1440) et par un gracieux tableau du Maître de la Vie de Marie qui représente la Vierge assise entourée de saintes sous une pergola de rosiers fleuris (Musée de Berlin). Sans aller si loin, Grünewald pouvait voir dans la ville toute proche de Colmar, à quelques lieues d'Isenheim, la plus célèbre illustration de ce thème : la fameuse *Vierge au buisson de roses* attribuée à Martin Schongauer.

LA VIERGE AU BUISSON DE ROSES
Par Schongauer (Colmar, église Saint-Martin).

Entre ce chef-d'œuvre daté de 1473 et la *Nativité* d'Isenheim, la distance est énorme. Tandis que la Madone de Schongauer se détache sèchement sur un fond d'or, la Madone de Grünewald est toute baignée

(1) Clemen, *Meisterwerke westdeutscher Malerei*, pl. VI.

d'air et de lumière : du maigre buisson de roses aux branches palissées en espalier ou en berceau a jailli toute une roseraie.

La lumière est la grande magicienne que Grünewald appelle à son aide pour renouveler ce thème médiéval. Du corps de l'Enfant Jésus émane une clarté diffuse qui éclaire mystérieusement la figure souriante de sa mère. Ce motif de l'enfant lumineux n'est pas une invention de l'artiste. Chez les Primitifs allemands et néerlandais du XV^e^ siècle l'Enfant Jésus apparaît déjà couché sur un lit de rayons (Maître Francke, Hambourg; Petrus Cristus, Berlin). Dans une *Adoration de l'Enfant* de Geertgen tot Sint Jans (Ancienne Coll. von Kauffmann, Berlin), c'est le corps phosphorescent de l'Enfant qui éclaire, comme un ver luisant dans l'herbe, les visages penchés de la Vierge et des anges (1). Cette lumière surnaturelle remplace la prosaïque lanterne que tient saint Joseph ou la chandelle à la flamme vacillante qu'il protège du creux de la main. A partir du XVI^e^ siècle, ce motif devient courant dans les représentations de la Nativité. Nous le retrouvons chez Baldung Grien (retable de Fribourg, Nativités de Francfort et de Munich), chez Holbein (cathédrale de Fribourg), chez Altdorfer (Nativité, Vienne), chez le peintre colonais Barthel Bruyn aussi bien que dans la *Madone à l'écuelle* et la célèbre *Nuit* du Corrège (Dresde).

L'Enfant Jésus n'est d'ailleurs pas le seul corps glorieux qui illumine la Nativité d'Isenheim. Un halo lumineux entoure également la Vierge orante du Concert d'anges ainsi que l'apparition de Dieu le Père du haut des cieux. Il y a donc dans ce seul tableau où l'unité d'éclairage n'est pas plus observée que l'unité de sujet, indépendamment de deux lumières naturelles : lumière du jour au premier plan, clarté nocturne dans les fonds, trois sources différentes de lumière surnaturelle.

Par l'habileté avec laquelle il joue de la lumière, Grünewald nous apparaît ici comme le continuateur de l'École de Haarlem et le précurseur des grands luministes hollandais du XVII^e^ siècle : Rembrandt et ses satellites : Gerard Honthorst (Gherardo della Notte), Gerard Dou, Gottfried Schalcken, qui s'ingénient à combiner dans un même tableau plusieurs éclairages naturels ou artificiels.

Avec une hardiesse toute moderne, Grünewald fait courir sur les

(1) *Jahrb. preuss. Kunstsamml.* 1903, p. 65.

(Phot. J. Christophe.

LA VIERGE DE LA NATIVITÉ (RETABLE D'ISENHEIM)

Par Grünewald.

chairs et les vêtements des ondes de lumière qui moirent les tons locaux et animent toutes les surfaces de leurs reflets chatoyants. Le rouge carmin de la robe de la Vierge se dégrade par des passages infiniment délicats du pourpre sombre jusqu'au rose tendre. Les visages et les vêtements des anges musiciens s'irisent de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Le celliste rose et mauve agenouillé au premier plan est d'un modernisme si étonnant qu'il fait songer aux fantaisies chromatiques des néo-impressionnistes, de Besnard ou de Signac : son visage doré par la lumière est modelé avec des ombres d'un violet pale: la blancheur de sa robe se nuance de bleu pâle, de rose, de rouge violacé. C'est la même gamme de couleurs qui vibre sur le linceul versicolore du Christ ressuscité.

c) La Résurrection. — Le volet droit du triptyque, qui représente après la Nativité la Résurrection, c'est-à-dire après l'Esprit fait chair, la chair qui se fait Esprit ou, si l'on peut ainsi parler, après l'*Incarnation* l'*Excarnation*, est une étonnante fantasmagorie lumineuse.

Du sarcophage en porphyre rouge qui s'est écroulé avec fracas, culbutant les veilleurs atterrés, le Christ surgit comme un météore, entraînant dans son sillage son linceul irisé de bleu pâle qui tourbillonne comme une gaze aérienne aux reflets changeants. Son corps glorieux, débarrassé des liens de la pesanteur, plane sans effort dans la nuit étoilée au milieu d'un halo d'or en fusion. Semblable au Juge solennel des Jugements derniers qui trône au tympan du portail des cathédrales gothiques, il écarte les deux bras pour montrer les blessures de ses mains. Les contours de son corps éthéré s'effacent et se dissolvent dans la lumière. De sa tête rayonnante, de toutes les lèvres de ses plaies émane une lumière dorée. Une auréole démesurée, dont les orbes concentriques passent du jaune d'or à l'orangé, puis au pourpre pour se muer en bleu clair et se perdre finalement dans le bleu indigo de la nuit, le cerne d'un nimbe éblouissant.

Cette représentation saisissante de la Résurrection n'est pas plus conforme à l'Écriture et à l'iconographie traditionnelle que les autres sujets du retable. « Quand Jesus Crist fu resuscité de mort à vie, dit le *Miroir d'Humaine Salvation*, il ne monta pas tantôt es cieulx, ains tarda

quarante jours, esquels il se montra plusieurs fois aux siens. » En dépit de cette tradition qui stipule un intervalle de quarante jours entre la Résurrection et l'Ascension, Grünewald amalgame ces deux mystères; il les absorbe même dans un troisième : car la *Résurrection* d'Isenheim qui est en même temps une *Ascension* est aussi et par surcroît une *Transfiguration*. Ces trois événements consécutifs de la vie du Christ se rejoignent et se fondent dans une représentation unique : l'apothéose du Sauveur.

Il va sans dire que cet amalgame que nous remarquons à peine aujourd'hui, tant il est devenu commun, était préparé par la transformation graduelle de l'iconographie chrétienne. C'est progressivement, en passant par une série d'étapes, que les trois motifs de la *Résurrection*, de l'*Ascension* et de la *Transfiguration* se rapprochent et finissent par se confondre. La Résurrection d'Isenheim marque le terme d'une longue évolution iconographique qui se poursuit depuis les origines de l'art chrétien jusqu'à la Renaissance.

L'art chrétien primitif se borne à suggérer le mystère de la Résurrection par l'épisode des Saintes Femmes au tombeau (1). Sans éveiller l'attention des veilleurs qui dorment d'un lourd sommeil, le Christ s'est miraculeusement évadé du sépulcre et lorsque les trois saintes femmes, portant des aromates pour embaumer le corps du Sauveur, arrivent au tombeau, elles le trouvent vide. Un ange est assis sur le couvercle du sarcophage et montrant le lieu où gisait le Seigneur, il dit aux myrophores : « La myrrhe convient aux morts : mais le Christ, lui, n'a pu être atteint par la corruption (2). » C'est le sujet sculpté sur un chapiteau roman de l'église de Mozat (Puy-de-Dôme). Le célèbre tableau de la collection Cook à Richmond attribué à Hubert van Eyck, la fresque de Fra Angelico (3) au couvent de

(1) Detzel, *Christliche Iconographie*, I, p. 466. L'art byzantin antérieur au XIVe siècle ne figure, conformément à l'Évangile de Matthieu, que deux femmes qui trouvent l'ange assis sur la pierre roulée du tombeau. L'Occident préfère la version de Marc qui nomme trois myrophores (Millet, *Iconographie de l'Évangile*, p. 517).

(2) Tropaires de l'office grec du Vendredi saint (Epitaphios). L'iconographie de la Crucifixion montre également les scrupules qu'éprouva longtemps l'art chrétien à représenter dans sa réalité le drame du Calvaire. Dans certains monuments byzantins la Crucifixion est figurée par une croix nue que surmonte le buste du Christ, flanqué du soleil et de la lune. Cf. Bréhier, *Les Origines du crucifix dans l'art religieux*. Paris, 1904.

(3) S. Reinach. *Repert. peint.*, I, 469; III, 238.

San Marco à Florence, prouvent que ce motif archaïque se perpétue dans l'art d'Occident jusqu'au XVe siècle (1).

Mais la piété du Moyen Age finissant ne se contente pas d'indications : comme saint Thomas qui met ses doigts dans la plaie, elle veut « toucher ce qu'il faut se contenter de croire » : les fidèles gâtés par le réalisme du théâtre des Mystères demandent aux peintres de leur montrer le Christ ressuscité *in figura*. Problème ardu entre tous. Comment représenter Jésus sortant du tombeau ? Les théologiens avaient inventé pour expliquer ce mystère une théorie des *corps glorieux* doués, entre autres propriétés, de la *subtilitas* qui leur permet de traverser les objets comme la lumière traverse le verre. La difficulté était de traduire cette conception théologique en langage de peintre. Les Primitifs du XVe siècle se sont évertués à résoudre ce problème : ils en ont donné trois solutions, dont aucune n'est très satisfaisante :

1° *Le Christ enjambe la margelle du sarcophage* : il

LA RÉSURRECTION (RETABLE D'ISENHEIM)
Par Grünewald.

(1) Il en est de même du thème de l'Ascension. L'art du Moyen Age se borne à suggérer le miracle par respect ou l'escamote par impuissance. Au lieu d'évoquer le corps glorieux du Christ montant au ciel, il ne montre que ses pieds qui émergent d'un nuage ou parfois même les empreintes de ses pieds sur la roche d'où il a pris son essor (Veit Stoss, retable de la Vierge à Cracovie).

a encore un pied dans le tombeau (Hans Multscher, retable de Berlin, 1437);

2° *Le Christ est debout devant le sarcophage.* De la main gauche, il tient l'étendard avec la croix; sa main droite fait un geste de bénédiction. (M. Wolgemut, retable de Hof, Munich, 1465; Maître du Livre de Raison, Sigmaringen);

3° *Le Christ est debout sur le couvercle du sarcophage.*

De là à représenter *le Christ planant au-dessus du sarcophage,* il n'y avait plus qu'un pas : l'art plus savant et plus audacieux du Quattrocento n'hésite pas à le franchir. Dans un tableau de Giovanni Bellini au Musée de Berlin, le Christ s'essore au-dessus de la grotte sépulcrale. Dans la célèbre *Résurrection* du Pérugin à la Pinacothèque du Vatican, il plane au centre de l'amande lumineuse de sa « mandorle ». Enfin dans un tableau du Musée de Berlin attribué à Léonard de Vinci, Jésus s'envole également d'un sarcophage de porphyre, les bras levés, brandissant comme un trophée de victoire l'étendard à croix rouge.

C'est sous cette forme que Grünewald conçoit la Résurrection. L'idée de Résurrection s'associe dans son imagination à une impression d'élan, d'essor, de force ascensionnelle qui brise toutes les résistances et triomphe de la pesanteur.

Artifice ou instinct, l'habileté avec laquelle il arrive à suggérer cette impression tient du prodige. Les rapports des horizontales et des verticales sont savamment calculés pour renforcer l'impression d'envol triomphant de Celui qui est plus fort que la mort. La prostration des soudards jetés pêle-mêle à la renverse comme de gros scarabées s'oppose à l'ascension du Christ; la pesanteur de leurs bourguignottes, à visière relevée, de leurs cottes rembourrées en fauve buffleterie, de leurs collets de mailles (1) fait ressortir par contraste la légèreté impondérable et surnaturelle du Sauveur ressuscité. La traîne irisée du linceul qui tourbillonne au-dessus du sarcophage vide marque la trajectoire de la fusée lumineuse qui jaillit dans la nuit criblée d'étoiles. Ce corps emporté d'un irrésistible élan a un admirable « accent de triomphe ».

(1) Ces armures ont un caractère plus archaïque que l'armure de Longin dans le tableau de Bâle. Mais il faut tenir compte que ce sont des gens de pied et non des chevaliers.

Mais le Christ ressuscité de Grünewald ne s'évade pas seulement de la prison du tombeau, il s'évade de son propre corps. En même temps qu'il s'envole il se transfigure (1).

Bien que le Christ d'Isenheim ne monte pas au ciel entre Moïse et Élie, son attitude rappelle le Christ de la *Transfiguration* de Raphaël qui plane les bras écartés dans un océan de lumière : le geste traditionnel du Sauveur ressuscité bénissant de la main droite et tenant de la main gauche le labarum est remplacé ici par le geste plus solennel du Christ écartant les deux bras et montrant ses paumes trouées.

LA TRANSFIGURATION (DÉTAIL)
Par Raphaël (Rome, Pinacothèque du Vatican).

Rien de plus naturel que cet amalgame iconographique. Comment un peintre pourrait-il concevoir et représenter la victoire de l'esprit sur la chair sinon en la transposant dans l'ordre pictural sous la forme d'une victoire de la lumière sur les ténèbres ?

Le thème dont s'est inspiré Grünewald est sans doute ce passage de l'Évangile de saint Mathieu, décrivant la Transfiguration du Christ au sommet du Thabor : « Son visage resplendissait comme le soleil ; ses vêtements étaient éclatants comme la lumière. »

Pour exprimer que le corps du Christ transfiguré rayonnait d'une lumière surnaturelle, les Primitifs du XV^e^ siècle avaient imaginé de peindre le visage du Christ d'une couleur jaune d'or. Ce détail naïf est inspiré de la mise en scène des Mystères où l'acteur qui jouait le rôle de Jésus-Christ dans la scène de la Transfiguration avait la figure barbouillée d'ocre clair (2).

(1) Il est à noter qu'à l'époque du retable d'Isenheim, peut-être un peu avant, Grünewald avait peint pour l'église des Dominicains de Francfort une Transfiguration dont Sandrart parle avec enthousiasme.

(2) Mâle, *op. cit.*

Grünewald reprend ici cette tradition : mais son imagination de visionnaire et son incomparable virtuosité de coloriste en tirent des effets tout nouveaux.

La tête jaune d'or du Christ devient le centre d'un foyer lumineux d'une telle intensité que la lumière « mange » les formes du corps qui semble se résorber et s'évanouir comme un fantôme. Si on le compare aux Christs apolloniens de la Renaissance italienne, ce Christ d'Isenheim choque par des fautes de dessin grossières, une anatomie incorrecte, des jambes trop maigres, des genoux enflés. Mais l'idéal de Grünewald est très différent de l'idéal latin. Peu lui importe que son Christ soit disgracieux pourvu que l'âme éternelle filtre au travers du corps éphémère et illusoire. Jamais les Italiens, avec toute leur science des formes, n'ont su peindre un corps plus « glorieux », plus rayonnant, plus impondérable. Ce corps diaphane « comme l'albâtre traversé d'un rayon de soleil » (1), qui se dissout dans la lumière donne vraiment l'impression du surnaturel. C'est de la chair redevenue esprit. Il n'existe dans l'art chrétien rien de comparable à ce Christ « excarné », si ce n'est au siècle suivant le revenant sublime que Rembrandt fait asseoir à la table des *Pèlerins d'Emmaüs*.

c. troisième aspect

La Glorification de saint Antoine est le finale de cette symphonie picturale. C'est le dernier — et le plus splendide — des trois retables superposés qui composent le polyptyque d'Isenheim. En tournant le dernier feuillet du gigantesque livre à images, on découvrait sous le *retable de la Crucifixion* et le *retable de la Vierge*, comme au fond le plus secret d'un sanctuaire, un *retable de saint Antoine*. Protégé par cette double enveloppe, c'était vraiment le cœur de l'œuvre qui se révélait.

Le caractère le plus frappant de ce troisième aspect du *Wandelaltar*, c'est que les peintures se trouvent cette fois associées ou plutôt subordonnées à des sculptures. Les magnifiques statues dorées de saint Antoine et de ses acolytes occupent le centre du triptyque. Il ne s'agissait pas pour le peintre de rivaliser avec leur éclatante polychromie, mais au contraire

(1) Dante, *Paradiso*.

de les mettre en valeur. C'est ce qu'a admirablement compris Grünewald qui, en renonçant pour une fois aux couleurs éclatantes de sa palette et en maintenant ses deux volets dans des colorations un peu mates, a donné l'exemple, si rarement observé dans les œuvres collectives, de la discipline artistique comme ces solistes virtuoses qui savent être à l'occasion les meilleurs accompagnateurs.

Tout en se subordonnant au sculpteur qui joue dans ce concert la partie du premier violon, Grünewald a su faire néanmoins de ces deux volets de la légende de saint Antoine des ensembles qui se suffiraient parfaitement à eux-mêmes. Ils forment un diptyque dont les feuillets illustrent deux scènes d'un caractère très différent : la *Tentation de saint Antoine par les démons* et sa *Visite à saint Paul Ermite*, la première toute de violence et la seconde toute de calme. D'un côté, la ruée forcenée des démons dans une atmosphère d'orage; de l'autre, la conversation de deux vieux anachorètes dans un vallon paisible par une matinée de printemps: le repos après la lutte, après le drame l'idylle.

A quelle source Grünewald a-t-il puisé le sujet de ces deux panneaux antithétiques? Si pour le symbolisme de la Crucifixion ou de l'Incarnation, il s'inspire du *Speculum humanæ Salvationis*, pour l'hagiographie de saint Antoine il devait naturellement consulter la célèbre *Legenda aurea* de l'archevêque de Gènes Jacques de Varazze, dont une édition allemande avait paru en 1478 à Nuremberg chez l'éditeur Koburger.

Bien avant l'hagiographe génois, saint Athanase avait écrit en grec la vie de saint Antoine et saint Jérôme avait narré en latin la vie de saint Paul Ermite (1). Ces deux biographies étaient réunies dans un livre souvent imprimé avant la Réforme sous le titre de *Historia eremitica seu Vitæ patrum* (*Buch der Altväter*), qui contient les vies de trente-trois Pères du Désert. Mais plusieurs détails des peintures de Grünewald prouvent nettement qu'il n'est pas remonté jusqu'à ces sources et qu'il s'inspire directement de la *Légende dorée*. En voici trois exemples typiques. D'après Athanase, Antoine n'avait que trente-cinq ans lorsqu'il fut assailli par les démons; or Grünewald le représente sous les traits d'un vieillard à barbe blanche. Athanase dit, en outre que les démons s'étaient métamorphosés en lion, en panthère, en serpent; conformément à la version de la *Légende dorée*,

(1) *Vie de Paul de Thèbes de saint Jérôme*. Ed. P. de Labriolle.

Grünewald leur prête des formes variées de bêtes féroces (1). Enfin, si l'artiste avait lu saint Athanase ou saint Jérôme, il ne se serait pas représenté le désert de la Thébaïde où a lieu la rencontre des deux ermites sous l'aspect d'un vallon boisé, rafraîchi par des eaux vives : son paysage sylvestre s'inspire de la géographie naïve du Ligure Jacques de Varazze qui conte que saint Antoine errait « *par les forêts* » à la recherche de saint Paul. Il n'est donc pas douteux que c'est le récit de la *Légende dorée* qui lui a servi de programme pour la composition de ces deux scènes de la geste de saint Antoine (2).

a) La Tentation de saint Antoine. — Voici comment la *Légende dorée* (3) raconte la Tentation :

« Antoine avait vingt ans lorsqu'il entendit lire à l'église les paroles de Jésus : « Si tu veux être parfait, vends ce que tu possèdes et donne le « produit aux pauvres. » Aussitôt Antoine vendit tous ses biens, en donna le produit aux pauvres et alla se faire ermite au désert.

« Il eut à y soutenir des tentations innombrables de la part des démons. Une fois, comme il était dans une tombe d'Égypte, la foule des démons le maltraita si affreusement qu'un de ses compagnons le crut mort et l'emporta sur ses épaules; mais comme tous les frères rassemblés le pleuraient, il se releva et demanda à l'homme qui l'avait apporté de le ramener à l'endroit où il l'avait trouvé. Et comme il y gisait, accablé de la douleur que lui causaient ses blessures, les démons reparurent sous diverses formes d'animaux féroces et se remirent à le déchirer avec leurs dents, leurs cornes et leurs griffes. Alors soudain une lumière merveilleuse remplit le caveau et mit en fuite tous les démons, et Antoine se trouva aussitôt guéri.

« Et alors, comprenant que c'était Jésus qui venait à son secours, le saint lui dit : « Où étais-tu tout à l'heure, bon Jésus, et pourquoi n'étais-tu « pas ici pour me secourir et guérir mes blessures? » Et le Seigneur lui répondit : « Antoine, j'étais là, mais j'attendais de voir ton combat; et

(1) *Tunc dæmones in formis variis ferarum apparuerunt.*

(2) Cependant il faut convenir que l'invocation de saint Antoine à Jésus, telle que Grünewald la transcrit sur un phylactère, n'est pas conforme au texte de la *Légende dorée*.

(3) *La Légende dorée*, trad. Wyzewa. Paris, 1909, p. 87.

« maintenant que tu as lutté avec courage, je répandrai ta gloire dans le « monde entier. »

Aucun sujet n'a été plus populaire dans la peinture du XV^e^ et du XVI^e^ siècle et même du XVII^e^ siècle que cette légende de saint Antoine. Elle a inspiré une multitude de peintres de toutes les écoles (1).

Parfois la légende de l'anachorète égyptien fournit la matière de tout un cycle dont les épisodes se déroulent sur les nombreux compartiments des retables. Le plus remarquable de ces cycles hagiographiques était peut-être le retable de saint Antoine abbé, peint en 1480 par le Primitif catalan *Pablo Vergos* pour l'église de San Antonio Abad de Barcelone (2) : il représentait sur un fond d'or gaufré (*de oro estofado*) saint Antoine exorcisant les démons, soulevant la tête d'un pendu pour le sauver de la strangulation, rendant visite à saint Paul ermite. L'Italien Bernardo Parentino (*Parenzano*), élève de Mantegna, a peint également, dans une série de tableaux conservés à Rome dans la Galerie Doria, plusieurs scènes de la légende de saint Antoine. Les artistes du Nord, Allemands ou Néerlandais, s'emparent également de ce sujet où ils déploient tout à leur aise leur talent de conteurs. Des peintres de l'École de Westphalie, les frères Victor et Heinrich Dünwegge, illustrent la légende dans un retable de l'église collégiale de Xanten. La Pinacothèque de Munich possède un cycle analogue peint vers 1500 par un maître néerlandais pour un donateur inconnu qui porte sur la poitrine la croix bleue de saint Antoine : on y voit saint Antoine, accompagné de deux lions et guidé par un centaure, causant avec saint Paul ermite au bord d'une source, puis enterrant le vieil anachorète avec l'aide des lions, qui font bénévolement office de fossoyeurs.

Mais, la plupart du temps, les artistes se contentent de détacher de ce cycle hagiographique un épisode particulièrement saillant. La Tentation était de beaucoup le plus intéressant de ces épisodes et le plus propre à tenter l'imagination d'un peintre.

(1) « Cette fable monstrueuse et grossière de la tentation de saint Antoine, écrit Millin dans ses *Antiquités nationales* (1790) à propos d'un vitrail représentant la vie de saint Antoine aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, a fourni aux artistes que leur goût portait aux idées bizarres et grotesques un sujet de composition souvent traité. »

(2) Sanpere y Miguel, *Los Cuatrocentistas Catalanes*, II. Ce retable a malheureusement péri dans l'incendie de l'église de San Antonio Abad en 1909.

Ce thème se présente sous deux formes très différentes qu'on a tort de confondre sous le même nom. Ou bien saint Antoine est tourmenté par des démons sous forme d'animaux féroces qui le déchirent ou bien il est tourmenté par un démon très particulier, le démon de la luxure, qui prend pour le séduire la forme de femmes nues. Dans le premier cas, il serait plus juste de parler des *épreuves* de saint Antoine, en réservant pour le second sujet le terme de *tentation*.

SAINT ANTOINE ASSAILLI DANS LES AIRS PAR DES DÉMONS
Par Schongauer.

a) La première version, celle que nous pourrions appeler la *version fantastique* de la Tentation, est la plus ancienne.

Tantôt, comme dans le retable d'Isenheim, les démons malmènent saint Antoine *sur la terre;* tantôt, comme dans les gravures de Schongauer et de Cranach et le tableau du Musée de Cologne faussement attribué à Grünewald, ils le déchirent *dans les airs*. Cette variante dérive d'un passage de la *Légende dorée* où il est dit qu'un jour, comme des anges enlevaient saint Antoine dans les airs, des démons accoururent pour l'empêcher de monter au ciel et cherchèrent à le précipiter sur des rochers (1). Mais les exemples de ce combat aérien sont assez rares : la plupart des artistes ont préféré transporter sur terre le théâtre de la lutte entre l'ermite et les démons.

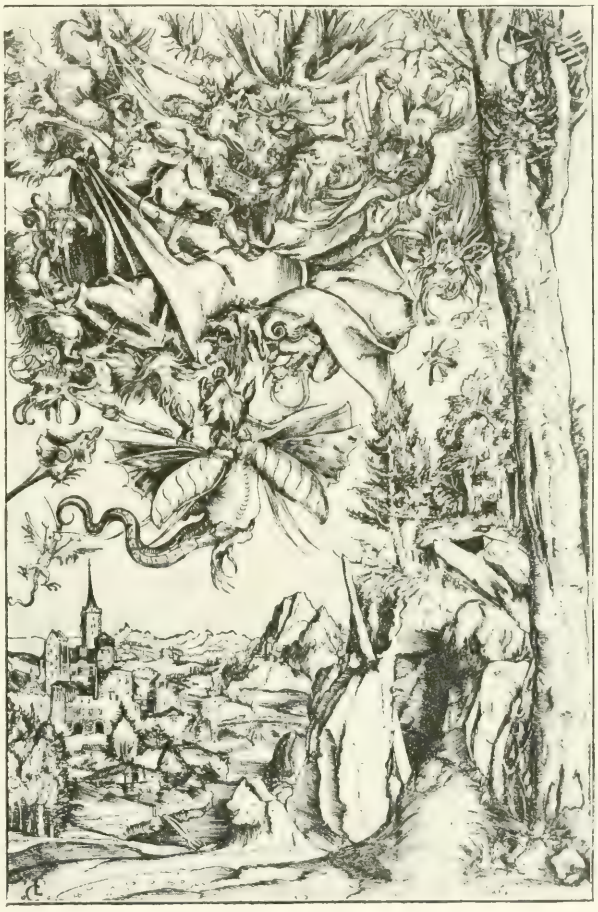
Ces « diableries » devaient particulièrement séduire l'imagination bouffonne des artistes du Nord. Aussi est-ce à des peintres néerlandais : Jérôme Bosch. Peter Breughel le Drôle (2), David Téniers, à un graveur lorrain

(1) *Aliquando dum ab angelis in aere elevaretur, adsunt dæmones et ejus transitum prohibent.*

(2) Hulin et van Bastelaer. *Peter Breughel l'ancien*. Bruxelles. 1907.

Jacques Callot, que nous devons les représentations les plus populaires de la Tentation.

La plus remarquable de ces tentations de saint Antoine est le triptyque de Jérôme Bosch, le « faizeur de diables » de Bois-le-Duc, dont le plus bel exemplaire se trouve peut-être au Palais d'Ajuda à Lisbonne. « Le panneau principal montre, dans la cour intérieure d'un château-fort en ruine, l'anachorète agenouillé, en prière, assailli par les tentations de tout genre : monstres, démons, musiciens à têtes d'animaux. En avant s'étend un lac sombre et vaseux où voguent d'extravagantes embarcations et où pataugent des êtres fantastiques. Au fond, on aperçoit des masures incendiées d'où s'élèvent des flammes et des fumées. Sur le volet de droite, le saint apparaît assis sur un pan de mur, un livre ouvert dans les mains; il regarde une table dressée par des diables nus; dans le ciel un homme obèse chevauche un gros poisson. Le volet de gauche montre saint Antoine enlevé dans les airs par des démons qui le fustigent: au premier plan, il est transporté évanoui, par deux moines qui traversent un pont rustique (1) ».



SAINT ANTOINE ASSAILLI DANS LES AIRS PAR DES DÉMONS
Par Lucas Cranach.

(1) Lafond. *Hieronymus Bosch*. 1914. p. 69.

Les musées de Bruxelles, d'Amsterdam, d'Anvers, la collection Khanenko à Kiev, possèdent des répliques du triptyque de Lisbonne. La *Tentation de saint Antoine* du Palais Doria à Gênes qui a donné à Flaubert l'idée première de son livre et qu'il croyait une œuvre de Breughel (1) n'est qu'une copie d'une de ces nombreuses tentations de Jérôme Bosch, qui a marqué ce sujet de son empreinte. Nul n'a su évoquer comme lui les diables, les larves, les fantômes, qui peuplaient l'imagination populaire.

Dans la célèbre estampe de Jacques Callot (1634), on voit saint Antoine tiraillé, poussé, pincé, battu par des monstres horribles qui vomissent des salamandres, des crapauds, des lances et des épées. Au fond sur un rocher, son ermitage en flammes s'écroule sous les coups des démons.

b) La seconde version de la Tentation de saint Antoine que nous appellerons la *version érotique* par opposition à cette version fantastique n'apparaît que plus tard, à partir du XVI^e^ siècle. Elle se dégage peu à peu de la première forme de la légende dont elle n'est en somme qu'un cas particulier, une spécialisation. La luxure n'est qu'un des sept péchés capitaux qui tourmentent le saint ermite, et les démons à figure de femme ne sont que les plus terribles et les plus insidieux de tous ceux qui s'acharnent à faire chanceler sa vertu. Mais cet assaut des démons féminins finit par devenir le chapitre essentiel des tribulations du saint ermite, si bien que, lorsqu'on parle de la « Tentation de saint Antoine », on ne songe plus guère qu'à cette forme de la tentation.

Ce thème érotique se présente avec d'innombrables variantes. Dans un beau tableau du Musée du Prado à Madrid, peint vers 1515 en collaboration par Quentin Matsys pour les figures et Joachim Patinir pour le paysage, le saint est caressé par trois gentes courtisanes d'Anvers. Dürer au retour de son voyage aux Pays-Bas illustre le même sujet dans une esquisse datée de 1521 qui est conservée à l'Albertine (2).

(1) Cf. *Correspondance de G. Flaubert*. Éd. Conard. I. p. 162. Lettre à Alfred Le Poittevin, 13 mai 1845 : « J'ai vu un tableau de Breughel représentant la *Tentation de saint Antoine*, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la tentation de saint Antoine ; mais cela demanderait un autre gaillard que moi. Je donnerais bien toute la collection du *Moniteur*, si je l'avais, et 100.000 francs avec, pour acheter ce tableau-là que la plupart des personnages qui l'examinent regardent assurément comme mauvais. » Qu'aurait dit Flaubert s'il avait connu le panneau du retable d'Isenheim ? Quel merveilleux excitant c'eut été pour son imagination !

(2) Lippmann-Meder. 576.

A cette série appartient également un beau dessin à la plume, rehaussé de blanc, sur fond verdâtre, qui fait partie des collections du Louvre (Legs Gatteaux) et qui est particulièrement intéressant pour nous, parce que Rieffel a cru pouvoir l'attribuer à Grünewald (1). Le saint au crâne chauve s'est réfugié sous de grands arbres pour lire son bréviaire : en levant les yeux il aperçoit avec épouvante une vieille sorcière à la figure grimaçante, aux seins flasques, qui lui présente d'un air engageant une belle fille nue dont la tête est surmontée de deux petites cornes de Faunesse. Ce dessin n'est sûrement pas de Grünewald : c'est probablement l'œuvre d'un Néerlandais italianisant du XVI^e^ siècle (2).

La sensualité vénitienne se plaisait à cette forme de la légende. Le Musée de Caen doit aux razzias napoléoniennes une *Tentation de saint Antoine* de Paul Véronèse commandée en 1552 par le cardinal Ercole Gonzaga pour le dôme de Mantoue. Rien de plus païen que ce tableau d'église. Deux démons terrassent saint Antoine. L'un, sous les traits d'une belle patricienne de Venise, l'empêche de se relever, tandis que l'autre, satyre musculeux, le menace d'un pied de cheval qu'il brandit comme une massue (3). On peut rapprocher de ce tableau une *Tentation de saint Antoine* par Tintoret à l'église San Trovaso de Venise que M. S. Reinach donne comme le premier exemple connu dans la peinture italienne de saint Antoine au milieu de femmes nues (4).

L'art moderne a renouvelé ce thème à la fois symbolique et érotique. Dans une gravure de F. Rops, l'ermite en prière, halluciné par le désir, voit avec épouvante une femme nue s'offrir sur la croix à la place du Christ. Un marbre de Rodin (Musée de Lyon) traduit différemment la même pensée : le solitaire que la concupiscence tenaille sent à travers la bure épaisse de son froc l'affolant contact d'une femme nue à califourchon sur ses reins.

(1) Terey l'avait antérieurement attribué à H. Baldung Grien. Cf. *Zeichnungen von H. Baldung*, III, 203.

(2) Peut-être Jost de Negker, graveur hollandais, qui a travaillé à Augsbourg avec Burgkmair.

(3) Musée de Caen, n° 54. Catalogue de Menegoz, 1913. Photographié par la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

(4) *Repert. peint.*, III, 533.

Des deux formes que prend la légende, Grünewald ne connaît que la première. Il ne s'égare pas :

> A travers les rochers pleins d'apparitions
> Où saint Antoine a vu surgir comme des laves
> Les seins nus et pourprés de ses tentations (1).

Sa Tentation n'est, comme celle de Jérôme Bosch, qu'une *diablerie* qui illustre fidèlement le texte de la *Légende dorée*, à cela près qu'il remplace la « tombe d'Égypte » dont parle Jacques de Varazze par une simple hutte. Le saint, déjà maltraité une première fois par les démons qui l'ont laissé pour mort, a été ramené devant son ermitage. Et pendant qu'il repose, tout perclus et meurtri, les démons reviennent à l'attaque. Un orage éclate dans le ciel, et l'enfer vomit une horde pullulante de monstres à têtes d'animaux. Tandis que les uns mettent en pièces le toit de sa cabane et attisent l'incendie qui va consumer les solives croulantes, le gros de la troupe se rue sur le vieil anachorète qui en un clin d'œil est jeté à la renverse. Griffé, mordu, piétiné, il se débat désespérément contre cette meute de démons qui brandissent contre son crâne chauve les armes les plus hétéroclites : gourdins, mâchoires d'âne, cuillers à pot. L'un d'eux lui a arraché son bréviaire. Mordu à la main, il va lâcher sa béquille et son rosaire dont une poule diabolique picore les grains. C'est alors qu'il pousse un cri de détresse : *Ubi eras, bone Jhesu? Ubi eras, quare non affuisti ut sanares vulnera mea?* Jésus apitoyé envoie à son aide l'archange saint Michel qui, la lance au poing, fonce sur les démons et les met en fuite.

Les démons qui tourmentent saint Antoine passent en général pour symboliser les sept péchés capitaux, « les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, dans la ménagerie infâme de nos vices ». Une gravure sur bois de H. Baldung Grien, dont Kœgler s'est très ingénieusement servi pour préciser la date d'achèvement de ce volet, groupe pareillement des monstres fantastiques à tête de chien, de bouc barbu, de porc cornu à besicles; chacun d'eux tient dans ses griffes en guise de phylactère la poignée d'une épée à large lame sur laquelle est inscrit le nom d'un des sept péchés capitaux : *Zorn* (Ire), *Hochfart* (Orgueil), *Neid* (Envie), *Tragkait* (Paresse), *Fressery* (Gloutonnie), *Unkeuschait* (Luxure), *Geitikait* (Avarice). Les

(1) Baudelaire. *Fleurs du mal*. Femmes damnées.

démons de Grünewald ont-ils la même signification ? Il est permis d'en douter, car l'Église ne compte que sept péchés capitaux, et les démons que Grünewald lance aux trousses de saint Antoine sont en bien plus grand nombre ; surtout aucun d'eux ne personnifie nettement un vice, à moins qu'on n'admette que le démon pustuleux qui se tord au premier plan est le symbole de la Luxure.

L'interprétation suggérée par Schmid est encore moins acceptable. La Tentation serait, d'après lui, une confession de l'artiste : les épreuves de saint Antoine seraient la « préfigure » de ses tribulations domestiques et la mégère qui frappe l'ermite avec une cuiller à pot une allusion de Grünewald, le mal marié, à sa propre femme (1).

N'est-il pas plus simple de voir dans le saint assailli par la meute infernale l'image de l'homme qui se débat héroïquement contre les assauts de la méchanceté, de l'hypocrisie et de toutes les vilenies de ce monde ? La lutte de saint Antoine avec les démons est, comme le duel de Jacob avec l'ange, l'emblème des épreuves que Dieu envoie à ses serviteurs.

SAINT ANTOINE TOURMENTÉ PAR LES DÉMONS
(RETABLE D'ISENHEIM)
Par Grünewald.

En tout cas, cette conception symbolique, si tant est qu'on puisse la prêter à l'artiste, n'exclut pas plus

(1) Schmid, *op. cit.*, p. 183.

dans ce panneau que dans la *Crucifixion* le réalisme des détails. Si fantasmagoriques qu'ils paraissent, ces démons de cauchemar ne sont pas des créatures de pure fantaisie, mais des combinaisons de formes vivantes qui donnent l'illusion d'êtres viables. Grünewald plante une tête d'oiseau déplumé sur un corps de tortue ; il coiffe un homme ailé d'une tête d'hippopotame. Amalgame chimérique sans doute, mais dont tous les éléments sont réels. Les pennes vernissées de l'émouchet clavigère qui brandit une matraque sont rendues avec l'exactitude d'un animalier de profession et feraient honneur à Hondecoeter, le spécialiste des basses-cours. Ce réalisme précis allié à la fantaisie la plus libre est aussi la caractéristique de l'imagination tératologique de Böcklin qui recrée par les mêmes procédés tout un peuple aboli de Centaures au poil lustré, de Faunes velus et de Tritons squameux.

A ce point de vue, la « diablerie » de Grünewald se distingue profondément des cocasseries flamandes. « Jérôme Bosch, les Breughel, observe très justement Huysmans, associent les légumes, les ustensiles de cuisine au corps humain, imaginent des êtres dont le crâne est une boîte à sel ou un entonnoir et qui marchent sur des pieds en forme de soufflets ou de lèchefrites : la beauté de l'épouvante meurt avec ces créatures burlesquement agencées, par trop fictives (1). » L'imagination de Grünewald reste toujours dans les limites du possible.

De tous les monstres évoqués par lui, le plus terrifiant — parce qu'il est le plus réel — est l'homme en capuce rouge, aux pieds palmés, qui s'est emparé subrepticement de l'étui du bréviaire de saint Antoine (2) et rampe pour mettre sa prise en sûreté à l'écart de la mêlée. Son corps « croustelevé » est mamelonné d'abcès ourlés de rouge qui suppurent. Rien de plus hideux que cette charogne vivante, « brûlante et suant les poisons ».

Comme l'Ordre des Antonites avait été fondé pour soigner le feu saint Antoine, Huysmans suppose que « cette larve putréfiée et dolente, dont le corps gangrené est marbré de furoncles et de clous », est le portrait d'un des malheureux atteints du feu Saint-Antoine ou du mal des ardents

(1) Huysmans, *Certains*, *Le Monstre*, p. 147. Cf. *Revue des Études anciennes*, 1904, p. 29 (Perdrizet).

(2) Ces étuis à livres en forme de sachets de cuir ou d'étoffe, étaient pourvus d'un crochet qui permettait de les suspendre à la ceinture, comme une escarcelle. — Cf. Hefner-Alteneck, *Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis zum 18 Jhh.* Frankfurt, 1879-1889, t. IV, pl. 261.

Phot. J. Christophe.

LE DÉMON SYPHILITIQUE (DÉTAIL DE LA TENTATION DE SAINT ANTOINE)

Par Grünewald.

qui étaient soignés à l'hospice. Mais ces épidémies avaient complètement disparu au XVI^e^ siècle, et les Antonites s'étaient voués à la guérison de toutes les maladies contagieuses, notamment de la syphilis qui s'était répandue en Occident à la fin du XV^e^ siècle. Le démon de Grünewald serait donc plutôt un syphilitique, un de ces « vérolez très précieux » auxquels maître Rabelais dédie son Gargantua, à moins qu'avec certains spécialistes de médecine rétrospective il ne faille plutôt diagnostiquer un lépreux semblable au mendiant accroupi aux pieds de sainte Élisabeth dans le célèbre triptyque d'Holbein l'ancien (Pinacothèque de Munich). Quoi qu'il en soit, cet « avarié », auquel Charcot a consacré une étude dans son *Iconographie de la Salpêtrière*, est un « document » aussi intéressant pour l'histoire de la médecine que pour l'histoire de l'art (1).

Pour qui veut mesurer et apprécier à sa valeur le réalisme de Grünewald, rien de plus instructif que de confronter, comme l'a fait K. Voll dans ses *Etudes comparatives*, la Tentation d'Isenheim avec la célèbre gravure sur cuivre de Schongauer. Chez Schongauer, le saint est enlevé dans les airs; il plane dans un espace abstrait. Grünewald reporte la scène sur terre; la vision est transposée pour ainsi dire sur un plan humain. — Chez Schongauer, saint Antoine semble invulnérable : fort de sa confiance inébranlable en Dieu, il reste impassible au milieu de ses tourmenteurs et les laisse s'agiter autour de lui sans esquisser la moindre défense. Dans la conception de Grünewald au contraire, le saint est moins sûr de lui: terrassé par les démons, il se débat, il se cramponne, il crie sa détresse avec l'angoisse du chrétien qui doute de la victoire: l'assomption diabolique devient une vraie lutte (2). — Enfin les démons créés de toutes pièces par l'imagination du vieux maître de Colmar sont absolument chimériques. « Il invente des bêtes allongées, découpées à arêtes vives, des bêtes moitié tigre et moitié poisson, des singes à ailes

(1) Ce démon syphilitique ou lépreux a suscité toute une littérature médicale. — Charcot. *Les Syphilitiques dans l'art*, avec une planche en héliogravure, représentant un détail de saint Antoine tourmenté par les démons. Nouvelle iconographie de la Salpêtrière, t. I, 1888. — Richer. *L'Art et la Médecine*. — H. Meige, *La Lèpre dans l'art*. Nouvelle iconographie de la Salpêtrière, t. II, 1887. — E. Holländer, *Die Medizin in der klassischen Malerei*. Stuttgart, 1903. — W. Ebstein, *Zur Frage der Lepra in der Malerei. Virchows Archiv*. 1907.

(2) On peut faire la même remarque à propos d'une planche de l'Apocalypse de Dürer qui représente le Combat de saint Michel avec le dragon. L'archange tient sa lance des deux mains et l'enfonce de toute sa force dans la gorge de son adversaire. Ce n'est pas un jeu, une parade sans danger, mais une véritable bataille dans les airs.

de chauve-souris et dont le museau se termine en des trompes agrandies de mouches (1). » Grünewald s'écarte beaucoup moins du réel. En somme, en « repensant » la gravure de Schongauer, il l'a complètement transformée.

b) La Visite de saint Antoine a saint Paul ermite. — La Visite de saint Antoine à saint Paul ermite dans le désert, est, après la Tentation, l'épisode le plus populaire de la geste de saint Antoine. La *Légende dorée* narre, avec la naïveté pittoresque d'un conte de fées, la rencontre des deux anachorètes (2).

« Saint Paul fut le premier ermite, ainsi que l'atteste saint Jérôme, qui a écrit sa vie (3). Pour échapper aux persécutions de Decius, il se retira dans un immense désert et là, au fond d'une caverne, il demeura pendant soixante ans inconnu aux hommes.

« Lorsque saint Antoine vint à son tour au désert, s'imaginant être le premier ermite, un songe lui apprit qu'un autre ermite, meilleur que lui, avait droit à son hommage. Aussi saint Antoine s'efforçait-il de découvrir cet autre ermite. Et, comme il le cherchait par les forêts, il rencontra d'abord un centaure, à demi-homme, à demi-cheval, qui lui dit d'aller devant lui. Il rencontra ensuite un animal qui, par le haut du corps, ressemblait à un homme avec le ventre et les pieds d'une chèvre. Antoine lui demanda qui il était; il répondit qu'il était un satyre, c'est-à-dire une de ces créatures que les païens prenaient pour les dieux des bois. Enfin saint Antoine rencontra un loup qui le conduisit jusqu'à la cellule de saint Paul. Or, celui-ci pressentant l'arrivée d'un homme, avait fermé sa porte. Mais Antoine le supplia de lui ouvrir, affirmant qu'il mourrait sur place plutôt que de se retirer. Et Paul, vaincu par ses prières, lui ouvrit et aussitôt les deux ermites se jetèrent dans les bras l'un de l'autre.

« Comme l'heure de midi approchait, un corbeau vint apporter un pain formé de deux parties. Et comme Antoine s'en étonnait, Paul lui dit que Dieu le nourrissait tous les jours de cette façon : il avait seulement doublé la ration ce jour-là à cause de la visite d'Antoine (4).

(1) Huysmans, *Certains*, p. 146.

(2) *La Légende dorée*, traduite du latin par Téodor de Wyzewa. Paris, Perrin, 1909.

(3) *Vie de saint Paul de Thèbes par saint Jérôme*, Éd. P. de Labriolle.

(4) *Sexaginta jam anni sunt quum accipio quotidie dimidii panis fragmentum, nunc ad adventum tuum militibus suis Christus duplicavit annonam.*

« En revenant vers sa cellule, Antoine vit passer au-dessus de lui deux anges portant l'âme de Paul. Il retourna aussitôt sur ses pas et trouva le corps de Paul agenouillé dans l'attitude de la prière, de telle sorte qu'il crut qu'il était vivant. Le saint cependant était mort. Et, pendant qu'il songeait au moyen d'ensevelir Paul, voici qu'arrivèrent deux lions qui creusèrent une fosse, aidèrent à la sépulture et s'en retournèrent dans leur forêt. Et Antoine prit le manteau de Paul, fait de feuilles de palmier; il le revêtit depuis lors aux jours de fête. »

Telle est cette légende dont certains éléments sont visiblement empruntés à l'Ancien Testament. C'est ainsi que l'histoire du corbeau nourricier apparaît déjà dans la vie du prophète Élie. *Elias a corvis pastus* est la préfigure de saint Paul nourri par un corbeau.

VISITE DE SAINT ANTOINE
A SAINT PAUL ERMITE DANS LE DÉSERT
Par le Maître souabe de 1445.
(Galerie de Donaueschingen.

Du XV^e^ au XVI^e^ siècle, ce conte bleu de la *Légende dorée* inspira nombre de peintres de toutes les écoles. Avant que Grünewald s'en emparât pour le retable des Antonites d'Isenheim, un peintre avignonnais avait déjà conté cette histoire merveilleuse dans une chapelle de la maison mère des Antonites, l'abbatiale de Saint-Antoine en Viennois.

En Allemagne même, ce sujet avait été maintes fois traité avant Grünewald, notamment par un maître souabe anonyme, élève de Conrad Witz, dont l'œuvre charmante, datée de 1445, est la perle de la galerie du prince de Fürstenberg, à Donaueschingen. C'est une grande miniature sur fond d'or, peinte dans la manière flamande. Au-dessus des deux anachorètes, Dieu le père apparaît à mi-corps dans un nuage, entouré d'anges. Le « désert » de la légende est devenu un frais

paysage d'idylle : un ruisseau serpente dans une gorge entre un rocher surmonté d'un arbre mort et un petit bois touffu; au premier plan, une cigogne happe une grenouille. Le gris violacé de la robe des ermites, les verts atténués du paysage, l'or mat du ciel, donnent au coloris un charme sobre et délicat. A peu près à la même époque, vers 1450, nous retrouvons le même sujet sur un des volets du célèbre *autel Tucher*, à l'église Notre-Dame de Nuremberg (1); la conversation des pieux anachorètes y fait pendant à la conversation de saint Augustin avec sa mère Monique dans le désert de Numidie. Cette fois, les deux ermites, de proportions si courtes et si trapues qu'on dirait deux gnomes barbus, se détachent sur un fond d'or gaufré sans indication de paysage (2).

En Italie, la visite de saint Antoine à saint Paul ermite, qui figure déjà sur les murs du Campo Santo de Pise et qui fut évoquée dans les appartements Borgia du Vatican par Bernardo Pinturicchio (3), inspire Guido Reni dans un beau tableau « caravagesque » du Musée de Berlin, peint vers 1605 pour l'église San Francesco de Bologne. Les deux ermites, représentés plus grands que nature, saint Antoine en froc brun, appuyé sur sa béquille, saint Paul drapé dans un manteau jaune, sont assis l'un en face de l'autre à l'entrée d'une grotte; au-dessus d'eux la Vierge entourée d'anges apparaît sur des nuages (4).

Enfin l'art espagnol a payé également son tribut aux deux ermites. L'un des volets du retable de l'église San Antonio Abad de Barcelone, peint vers 1480 par le Quattrocentiste catalan Pablo Vergos, représentait la visite de saint Antoine à saint Paul (*San Antonio visitando à San Pablo eremitano*) (5). Et le plus illustre de tous les peintres espagnols, Velasquez, a traité le même sujet en 1659, tout à la fin de sa vie, dans un tableau du Musée du Prado qui était destiné à l'Ermitage de saint Antoine du parc de Buen Retiro.

La visite de saint Antoine à saint Paul ne comporte pas, comme la Tentation, plusieurs variantes. Tous les peintres, qu'ils soient du XV^e^ ou

(1) Gebhardt, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*. Strasbourg, 1908.

(2) Dürer a également traité ce sujet dans une gravure sur bois. B. 107.

(3) Ehrle et Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio nell' appartamento Borgia*. Rome, 1897.

(4) Ce tableau célèbre fut copié en Italie à la fin du XVIII^e^ siècle par le peintre russe Ougrioumov.

(5) Sanpere y Miguel, *op. cit.*, t. II.

du XVII[e] siècle, qu'ils soient allemands, italiens ou espagnols, prennent le sujet du même biais. Ils le traitent dans un esprit plus ou moins religieux, avec les ressources d'une technique plus ou moins raffinée. Mais l'ordonnance générale de la composition ne varie guère.

Les figures. — Dans le retable d'Isenheim, Grünewald ne s'écarte pas de la donnée traditionnelle. Les deux vieux ermites sont assis l'un en face de l'autre et s'entretiennent paisiblement. *Colloquebantur soli valde dulciter* (1). Saint Paul explique à saint Antoine auquel une biche a montré le chemin le miracle quotidien auquel il doit la vie. Son bras maigre et velu, hérissé de poils blancs, désigne le corbeau providentiel qui arrive à tire-d'aile, apportant cette fois double pitance.

La figure de saint Paul est saisissante. Son corps d'ascète centenaire — d'après la légende il serait mort à cent treize ans — brûlé et desséché par le soleil du désert, est exténué par le jeûne et les macérations. On voit qu'il a pâti et que le corbeau nourricier s'est tout juste contenté de ne pas le laisser mourir de faim. Mais une âme ardente habite ce corps décrépit. A voir ce masque émacié de fakir au front ridé, aux sourcils broussailleux, aux joues creuses, aux lèvres exsangues, on songe à ces fortes paroles d'E. Carrière : « L'homme n'est pas une fonte, mais un repoussé : il est repoussé à grands coups frappés du dedans. »

Le caractère très individuel du masque de saint Paul, sa ressemblance avec le prétendu autoportrait de Grünewald à la Bibliothèque d'Erlangen ont fait supposer que c'était un portrait de l'artiste peint par lui-même. Mais cette hypothèse est inadmissible pour plusieurs raisons : il eût été outrecuidant de la part du peintre de se mettre ainsi en évidence. En second lieu — et ceci tranche la question — Grünewald ne peut pas s'être représenté deux fois dans le même retable, une première fois en jeune homme sous les traits de saint Sébastien, la seconde fois en vieillard sous les traits de saint Paul. Il avait tout au plus quarante ans à l'époque de l'exécution de ce volet et ne pouvait pas par conséquent poser la figure d'un ermite centenaire.

En revanche, il est hors de doute que saint Antoine est le portrait du

(1) C'est l'inscription qu'on lit sur un phylactère de l'autel Tucher au-dessus de saint Augustin et de sainte Monique.

donateur Guido Guersi; car ses armoiries sont apposées au flanc du rocher qui lui sert de siège. Ce prébendier blafard fait le plus frappant contraste avec son hôte. Son pâle visage encore allongé par une barbe blanche qui coule majestueusement sur sa poitrine, comme un fleuve aux vaguelettes d'argent, est spiritualisé par l'ascèse et la méditation. Mais son teint de cire et de cendre que le soleil n'a jamais hâlé décèle l'homme de cabinet, le prieur reclus dans son monastère. C'est le type du vieil humaniste, une sorte d'Érasme barbu. Son ample manteau de grand dignitaire, qui n'est guère une tenue de visite au désert, fait paraître encore plus rustique la tunique de sparterie grossière, en fibres de palmier tressées (*tunica ex palmis contexta*) (1), qui emmaillote le corps amaigri de saint Paul.

Il existe au Cabinet des Estampes de Dresde et dans la collection Ehlers à Göttingen, deux études pour la figure de saint Antoine qui trahissent les tâtonnements de la composition. Ces dessins représentent l'ermite les mains jointes, la tête rejetée en arrière : ainsi dans cette première version, il regardait en l'air le corbeau qui apporte les deux pains. Cette attitude était si naturelle qu'on se demande pourquoi l'artiste l'a modifiée. Si Grünewald y a renoncé après coup, lorsqu'il eut décidé de donner à saint Antoine les traits de Guido Guersi, c'est que la ressemblance du portrait du donateur avait à ses yeux plus d'importance que toute autre considération et qu'un raccourci trop accentué aurait risqué de la compromettre. La légende des deux ermites et le miracle du corbeau ne sont donc ici qu'un prétexte. De même que le véritable sujet du magnifique tableau de Munich, la *Conversation de saint Maurice et de saint Erasme*, est la glorification du cardinal Albert de Brandebourg, la *Conversation de saint Antoine et de saint Paul* est avant tout un hommage au précepteur du couvent des Antonites : Guido Guersi.

Le paysage. — Tandis que les deux saints du tableau de Munich se détachent sur un fond neutre, les deux ermites du retable d'Isenheim se silhouettent sur un fond de paysage. Rien de moins austère que leur Thébaïde. Grünewald n'avait aucune notion des déserts africains et il se représente naïvement le pays où saint Antoine errait *par les forêts* à la recherche de saint Paul, comme une solitude sylvestre, semblable aux

(1) Dans son *Inventaire de l'art en Alsace (Kunst und Alterthum im Ober-Elsass)*, p. 357, Kraus le dit, à tort, vêtu d'une haire de poils de chameau.

Phot. J. Christophe.

VISITE DE SAINT ANTOINE A SAINT PAUL ERMITE

Par Grünewald.

fraîches vallées vosgiennes qu'il explorait dans ses promenades aux alentours d'Isenheim. La gorge romantique où se rencontrent les deux anachorètes est barrée par des rochers escarpés qui se rejoignent pour former une arche pittoresque à travers laquelle s'ouvre une échappée sur un horizon de prés et de bois. Un ruisselet où se désaltère une harde de cerfs serpente à travers une prairie de velours vert tendre. Au fond, la forêt des sapins bleuâtres monte à l'assaut d'une muraille de rochers, sculptés en dents de scie comme les « sierras » des Dolomites. Arche de rochers, ceinture de forêts : tout concourt à donner à cette retraite l'aspect d'un paradis fermé, séparé du monde extérieur.

La végétation de cette Thébaïde est à la fois tropicale et septentrionale. A gauche, se dressent des arbres morts, rongés par la lèpre du lichen, tordus et déchiquetés, qui crispent leurs racines dans les fentes du roc. A droite, s'épanouit, pour évoquer les mirages africains, le panache d'un palmier tout dépaysé au milieu des sapins des Vosges.

Ce palmier orphelin, que Grünewald emprunte à la *Légende dorée*, remet en mémoire le petit poème nostalgique crayonné par Henri Heine dans l'*Intermezzo* :

Un sapin se dresse solitaire
Dans le nord sur une colline chauve.
Il sommeille dans le blanc manteau
Que tissent autour de lui la glace et la neige.
Il rêve d'un palmier
Qui là-bas dans l'Orient lointain,
Solitaire et silencieux, languit
Sur une paroi de rochers brûlants (1).

Ce charmant paysage d'idylle où s'allient si étrangement la végétation du Nord et celle de l'Orient est quelque chose d'unique dans l'art allemand

(1) *Ein Fichtenbaum steht einsam*
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme
Die fern im Morgenland
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.
Intermezzo, XXXIII.

de cette époque. Si remarquables que soient les études de paysage (*Vue de Trente*, Musée de Brême) ou les études de plantes (*La Motte de gazon*, Albertina) exécutées à l'aquarelle par A. Dürer, ce ne sont pourtant que des études, croquis de voyage ou planches de botaniste que l'artiste n'a pas su utiliser dans un tableau. Les petits paysages d'A. Altdorfer qui, le premier en Allemagne, a osé peindre un paysage pur, sans l' « étoffer » de figures (Pinacothèque de Munich), sont de menus ouvrages de miniaturiste. Le maître d'Aschaffenbourg les surpasse tous les deux par le sentiment moderne de la nature et la largeur de l'exécution. De même que la vue du lac de Genève peinte par Conrad Witz en 1444 est, au point de vue de l'observation réaliste et de la perspective aérienne, le plus remarquable paysage allemand du XV^e^ siècle, la gorge vosgienne peinte par Grünewald dans son tableau des Ermites est sans contredit le plus beau paysage allemand du XVI^e^ siècle (1). « Paysage supérieurement peint, écrivait l'auteur de l'*Anzeige* et tout à fait dans le goût du Titien. »

TOUFFE DE GAZON (DÉTAIL DU VOLET DES ERMITES)
Par Grünewald.

Le coloris apaisé et comme en sourdine s'accorde à merveille avec le calme de ce paisible colloque de vieillards. On n'y trouve ni les fonds fuligineux de la *Crucifixion*, ni les joyeuses fanfares de couleurs de la *Nativité*, ni les fantastiques irisations du *Concert d'anges* et de la *Résurrection*. Les rouges vermillon et carmin, si caractéristiques de la palette de Grünewald, font complètement défaut. C'est un accord très doux de bleu turquoise, de gris perle et de vert lustré.

S'il est plus avantageux pour ce panneau d'être confronté avec la

(1) KEMMERER, *Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode A. Dürers*. Leipzig, 1886. — B. HENDICE, *Deutsche Landschaftsmalerei*, *Repert.*, 1907.

miniature du Maître souabe de 1445, naïf ex-voto où les deux ermites médiocrement individualisés se découpent sèchement sur un fond d'or, il est plus instructif de le comparer au tableau de Velasquez (1). De même que nous avons vu, en rapprochant la *Tentation* d'Isenheim de la gravure de Schongauer, en quoi Grünewald l'emporte sur ses précurseurs du XV^e^ siècle, la comparaison du second volet avec l'œuvre d'un des plus grands peintres du XVII^e^ siècle nous montrera ce qui lui manque pour égaler les peintres modernes.

VISITE DE SAINT ANTOINE A SAINT PAUL ERMITE
Par Velasquez (Madrid, Musée du Prado).

Bien qu'il soit postérieur d'un siècle et demi au volet d'Isenheim, le tableau du Prado est, à certains égards, d'une conception plus archaïque. Non seulement il semble traité dans un esprit plus religieux, à en juger par l'expression extatique de saint Paul qui joint les mains en apercevant le corbeau miraculeux ; mais encore il est composé à la guise des artistes du Moyen Age qui, sans souci de l'unité du sujet, juxtaposent plusieurs scènes sur un même panneau. Derrière le groupe des deux ermites qui est le sujet principal, s'échelonnent divers épisodes de la légende : la rencontre de saint Antoine et du satyre et son agenouillement devant le cadavre de saint Paul dont deux lions, zélés fossoyeurs, creusent la tombe dans le sable.

(1) Voll, *Vergleichende Gemäldestudien*. München, 1910. — *Der Besuch des heil. Antonius beim heil. Paulus von Grünewald und Velasquez*.

Mais à tous les autres points de vue. Velasquez s'affirme infiniment plus *moderne* que Grünewald. Son paysage est moins encombré de détails. plus profond : on y respire mieux. Surtout le rapport des figures et du paysage est mieux observé. Les dimensions des figures sont exactement proportionnées aux formes du paysage, tandis que chez Grünewald les deux ermites sont des géants hors de proportion avec les arbres et les rochers. En outre les figures de Velasquez sont pour ainsi dire fondues dans le paysage; elles font corps avec lui tandis que les deux ermites de Grünewald sont placés plutôt devant le paysage que dans le paysage : ils ne sont pas reliés à leur ambiance. On se les représenterait très bien peints sur fond d'or. Une pareille supposition ne viendrait jamais à l'esprit devant le tableau de Velasquez.

Ce parallèle sommairement ébauché nous permet de « situer » exactement l'œuvre de l'artiste. en nous faisant toucher du doigt ses mérites et ses limites. Grünewald occupe une position intermédiaire entre les Primitifs du XV^e^ siècle — le Maître souabe de 1445 et Martin Schongauer par exemple — et les peintres modernes du XVII^e^ siècle. tels que Velasquez. Il dépasse de cent coudées tous ses devanciers; mais si on le compare au grand maître espagnol qui sut si merveilleusement transporter sur sa toile l'espace. l'atmosphère, la vie. ses prouesses les plus étonnantes ne semblent plus que des gaucheries « gothiques ».

2° *SCULPTURES*

Les sculptures du retable d'Isenheim sont des œuvres aussi extraordinaires dans le domaine de la plastique que les volets de Grünewald dans le domaine de la peinture.

Elles se divisent en deux groupes :

1° Trois grandes statues dans le corps du retable auxquelles il faut joindre deux statuettes en demi-nature retrouvées récemment à Munich :

2° Treize bustes du Christ et des Apôtres à l'intérieur de la prédelle.

a) Description des sculptures. — Au centre du retable, au-dessus du buste du Christ bénissant, trône la statue de *saint Antoine*. patron de l'Ordre des Antonites. Assis dans sa cathèdre abbatiale, il tient de la main gauche la

Phot. J. Christophe

SAINT ANTOINE

Bois sculpté et polychromé, par Nicolas de Haguenau.

Règle de l'Ordre, reliée entre des ais de bois garnis de clous: sa main droite s'appuie sur la hampe du tau. C'est un robuste patriarche dont la longue barbe ondulée et les cheveux bouclés commencent à blanchir. Son regard sévère sous les sourcils froncés exprime la volonté toute-puissante du chef et du législateur; mais son énergie calme est tempérée par une bonté paternelle. Il n'a pas l'expression farouche du *Moïse* cornu de Michel-Ange qui, la jambe tendue, le corps ramassé, semble prêt à bondir et à foudroyer. Il incarne la majesté sacerdotale.

L'exécution de cette idole, à la fois hiératique et vivante, témoigne d'une virtuosité admirable. La gouge de l'imagier a amoureusement refouillé et ciselé les plus menus détails : les boucles des cheveux et de la barbe, les plis du front, le lacis des grosses veines qui courent à fleur de peau sur les tempes ou sur les mains. Mais ces détails restent toujours franchement subordonnés à l'ensemble. Le lourd manteau aux plis profonds qui drape si noblement le patriarche et retombe en caparaçon sur la croupe de son cochon familier est traité avec une largeur et une souplesse dont on croirait la sculpture sur bois incapable. Rien de raide et d'anguleux comme dans la plupart des bois sculptés : le bois tendre de tilleul semble avoir été pétri et modelé comme une argile molle.

Une polychromie habile ajoute à l'impression de vie tout en revêtant cette matière pauvre d'une apparence de richesse. La couleur est aussi nécessaire à la sculpture en bois qu'à l'architecture en briques : elle masque l'indigence des matériaux. Cet « estoffaige » des statues médiévales n'a d'ailleurs rien de commun avec le coloriage vulgaire de nos statues modernes : à cette époque les peintres les plus illustres comme Jan van Eyck ou Jean Malouel ne dédaignaient pas d'être à l'occasion « estoffeurs » de statues en pierre ou en bois. Nous ignorons le nom de l'estoffeur de la statue de saint Antoine : toujours est-il que sa polychromie à la fois riche et raffinée rehausse encore la beauté de l'œuvre du sculpteur. Les chairs sont fouettées de rose aux pommettes et aux mains striées de veines bleues; les cheveux et la barbe sont d'argent. Mais la note dominante est l'or bruni qui ruisselle sur le manteau comme une coulée de métal précieux. L'effet de cette polychromie (1) devait être autrefois bien plus saisissant

(1) Malgré sa richesse, cette polychromie est beaucoup plus sobre que celle des statues espagnoles où l'or est généralement relevé de damas et de guilloches.

lorsque tous ces ors brillaient mystérieusement dans la pénombre de la niche où s'enfonçait l'idole. Il ne reste malheureusement presque rien de ce précieux encadrement en bois sculpté et doré, sauf un fragment de baldaquin décoré de rinceaux de feuilles de vigne où sont nichés des oiseaux qui picorent des grappes de raisin.

Aux pieds de saint Antoine s'agenouillaient jadis deux paysans, l'un offrant un coq et l'autre un cochon. Ces deux statuettes sont mentionnées dans la description de l'auteur de l'*Anzeige* qui dit que « saint Antoine a ses compagnons ordinaires : les bergers et les cochons » (1) et dans l'inventaire des Commissaires de la Révolution qui signalent expressément :

PAYSAN OFFRANT UN COQ A SAINT ANTOINE
Par Nicolas de Hagnenau (Munich, collection Böhler).

« Deux petites figures placées de droite et de gauche de saint Antoine représentantes (*sic*) :

« L'une un berger faisant l'offrande d'un cochon :

« L'autre un paysan agenouillé offrant un coq. »

Ces deux statues petite nature transportées avec les autres statues du retable d'Isenheim au Musée de Colmar, s'y trouvaient encore au commencement du XIX^e^ siècle puisque le catalogue de Butenschoen note qu' « au pied de ce saint (saint Antoine) sont deux petites figures, l'une offrant un coq, l'autre un cochon ».

En 1823, l'abbé Reichstetter, conservateur du Musée, commit l'imprudence de les prêter à l'hôpital de Colmar, qui avait besoin de statuettes de bergers pour étoffer une crèche de Noël. A partir de ce moment on en perd la trace. Le conservateur du Musée oublia de les réclamer ; l'adminis-

(1) *Der Heil. Antonius hat seine gewöhnlichen Begleiter : die Hirten und Schweine bey sich.*

trateur de l'hospice omit de les restituer : si bien qu'un beau jour elles furent vendues, sans que personne y prit garde. C'est tout récemment, en 1912, qu'elles ont été retrouvées à Munich, chez l'antiquaire J. Böhler, qui les prenait pour des œuvres du sculpteur bavarois Erasmus Grasser, l'auteur des figurines de danseurs (*Maruskatänzer*) du vieux Rathaus de Munich.

Le professeur Vöge de Fribourg, bien connu par ses travaux sur la sculpture française du Moyen Age, ayant eu l'occasion de voir ces statuettes, fut frappé par leur ressemblance avec les sculptures du retable d'Isenheim. Il ignorait que des statuettes de ce genre avaient fait jadis partie du retable et qu'elles avaient été dérobées au Musée de Colmar. La justesse de son coup d'œil fut confirmée par les descriptions des inventaires qui ne laissent aucun doute sur leur provenance (1).

BERGER FAISANT A SAINT ANTOINE L'OFFRANDE D'UN COCHON

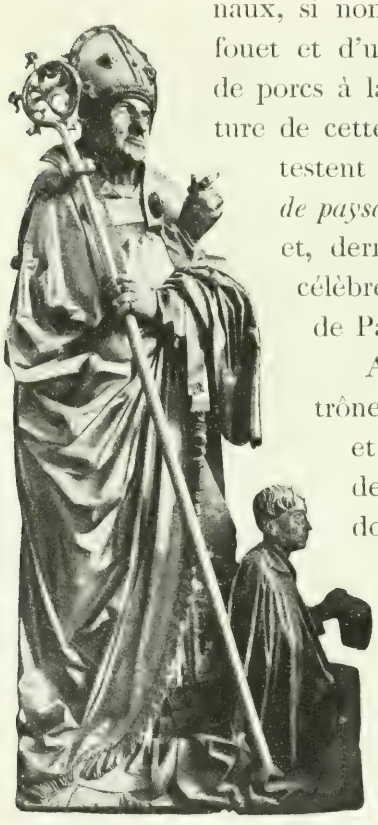
Par Nicolas de Haguenau (Munich, collection Böhler).

Que signifie l'hommage de ces deux paysans mettant un genou en terre devant saint Antoine ? On a supposé qu'ils apportaient au saint la dîme que la Commanderie des Antonites levait sur ses vassaux. En réalité, c'est une façon d'indiquer que saint Antoine qu'on invoquait aussi bien en cas d'épizootie que dans les temps d'épidémie, était le patron des paysans et des animaux. Le geste du porcher, levant le doigt vers le saint, et le regard plein de confiance du paysan au coq semblent signifier : Voilà celui qui peut nous aider.

Le réalisme pittoresque de ces « rustiques figulines », relevé par une habile polychromie, est très savoureux. Le porcher au visage glabre

(1) Le Dr Bucher, de Strasbourg, directeur de la *Revue alsacienne*, s'est vainement efforcé de rapatrier ces statuettes, dont la place serait au Musée de Colmar qu'elles n'auraient dû jamais quitter (Cf. *Revue alsacienne illustrée*, 1912, n° 2).

sillonné de rides profondes est un des plus curieux documents que nous possédions sur le paysan de la fin du Moyen Age. Il est coiffé d'un chaperon à large bourrelet en forme de turban avec une longue patte pendante descendant sur la nuque. Son escarcelle pend à sa ceinture. C'est probablement le portrait authentique d'un de ces porchers communaux, si nombreux dans la vieille Alsace, qui, armés d'un fouet et d'un cornet à bouquin, conduisaient les troupeaux de porcs à la glandée. Il y a dans la peinture et la sculpture de cette époque une veine de réalisme rustique qu'attestent les *paysanneries* de Peter Breughel, les *Danses de paysans* du petit maître graveur Hans Sebald Beham et, derrière la Place du Marché de Nuremberg, la célèbre fontaine du *Paysan aux oies* (*Gänsemännchen*) de Pankraz Labenwolf.



SAINT AUGUSTIN
Par Nicolas de Haguenau (Musée de Colmar).

A côté de ces manants prosternés à l'ombre du trône de saint Antoine se dressaient en demi-relief, et un peu en retrait pour se raccorder aux plans des volets, les statues de deux Pères de l'Église dont la place était ici tout indiquée : *saint Augustin* dont les Antonites avaient adopté la règle, *saint Jérôme* qui avait écrit la vie de saint Paul Ermite. Aux pieds de saint Augustin est agenouillé chapeau bas le « précepteur » Jean d'Orliac, prédécesseur de Guido Guersi, vêtu du costume de l'Ordre, le manteau noir timbré d'une croix bleue (1). Aux pieds de saint Jérôme est couché son lion familier, auquel il arracha une épine de la patte et qui dès lors ne le quitta plus.

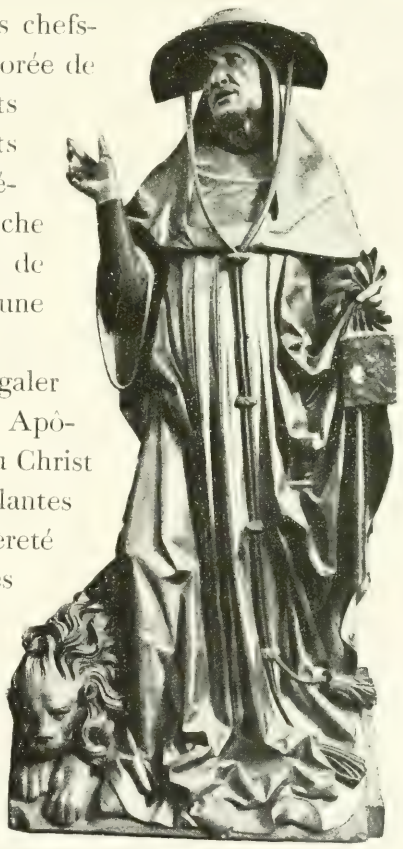
Le contraste entre ces deux Pères de l'Église, dont le maigre visage rasé fait ressortir la majesté de la barbe « florie » de saint Antoine, est très accentué. Saint Augustin est plus ardent, plus passionné ; saint Jérôme cache sous un masque grave et presque chagrin plus de tendresse et d'onction.

(1) Jean d'Orliac a pu être identifié aisément grâce au petit retable de Schongauer où il est également représenté aux pieds de saint Antoine ; il est d'ailleurs clairement désigné par ses armoiries.

Saint Augustin en vêtements épiscopaux est coiffé de la mitre, et sa main gantée s'appuie sur la crosse. Saint Jérôme, drapé dans sa cappa magna aux longs plis, coiffé du chapeau de cardinal, tient dans un étui la Bible qu'il a toute sa vie traduite et commentée. Le style des draperies plus mouvementé chez l'évêque, plus calme chez le cardinal, souligne la différence des tempéraments.

Une éclatante polychromie rehausse ces chefs-d'œuvre de la sculpture sur bois. La mitre dorée de saint Augustin est ornée de cabochons verts et rouges; son aube est blanche; ses gants pontificaux (*chirothecæ*) sont rouges. Saint Jérôme porte un manteau doré sur lequel tranche le pourpre de sa robe et de son chapeau de cardinal. Cette harmonie rouge et or est d'une merveilleuse richesse.

Les bustes de la prédelle sont loin d'égaler les grandes statues du corps du retable. Les Apôtres groupés trois par trois de chaque côté du Christ ont tous de longs nez, des pommettes saillantes qui leur donnent un air de famille. La grossièreté de l'exécution les fait paraître plus archaïques que les grandes statues, bien qu'ils aient été sculptés à la même époque. Un sigle en forme de hache (all. *Beil*) que confirme une signature permet de les attribuer à Desiderius (Didier) Beichel, l'auteur des stalles de la cathédrale de Vieux Brisach.



SAINT JÉRÔME
Par Nicolas de Haguenau (Musée de Colmar).

b) L'AUTEUR PRÉSUMÉ DES GRANDES STATUES : MAITRE NICOLAS DE HAGUENAU. — Mais il nous importerait beaucoup plus de savoir le nom du grand artiste à qui nous devons les figures principales du retable. « Ces sculptures sont dignes de Grünewald, déclare Bock : donc, elles sont aussi de lui (1). » Un pareil raisonnement est enfantin. En réalité aucun document ne nous

(1) *Auch sie sind von Grünewald.* BOCK, *Die Werke des M. Grünewald*, p. 81.

permet de supposer que le grand peintre ait été en même temps sculpteur. La sévère organisation corporative du Moyen Age interdisait aux artistes et aux artisans d'exercer deux métiers à la fois: le sculpteur n'avait pas même le droit de peindre ses propres statues. D'ailleurs il est matériellement impossible qu'un seul homme ait eu le temps d'exécuter en quatre ou cinq ans toutes les parties peintes et sculptées d'un ensemble aussi gigantesque. Enfin, si l'on compare le style des deux éléments du retable, on constate que les peintures et les sculptures révèlent des tempéraments artistiques très différents. Les « statues peintes » primitivement conçues en grisaille, que Grünewald a placées sur les volets fixes, sont d'un style beaucoup plus tumultueux que les statues en bois du retable dont le caractère dominant est la simplicité calme.

Il faut donc écarter le nom de Grünewald et admettre qu'il a eu pour les sculptures du retable un collaborateur. Mais comment retrouver le nom de ce collaborateur que ne désignent aucun document, aucune signature?

Si l'École de sculpture alsacienne était mieux connue, les recherches seraient faciles. Par malheur les œuvres de cette école ont été impitoyablement décimées. Dans sa description de la Cathédrale de Strasbourg parue en 1617, Osée Schad (1) parle de cinquante retables qui ornaient jadis le Münster ; aucun n'est resté debout. Tous ont été détruits au XVI^e^ siècle pendant les troubles de la Réforme, en même temps que le magnifique jubé de la cathédrale.

L'histoire de l'École de sculpture alsacienne du XV^e^ siècle est donc particulièrement difficile à reconstituer. Le maître qui semble avoir eu le plus d'influence sur son développement est un Hollandais nomade, Nicolas Gerhaert de Leyde, l'auteur du poignant *Crucifix du Cimetière de Baden-Baden* et du *Tombeau de l'empereur Frédéric III* à Vienne. Ses pérégrinations l'amenèrent à Strasbourg où il se fixa de 1464 à 1470 environ (2). C'est de ce séjour que dateraient les deux célèbres bustes de l'ancienne Chancellerie de Strasbourg, détruits par les Allemands pendant le bombardement de 1870, que la tradition identifie avec le comte Jacques de Lichtenberg et sa maîtresse, la belle Bärbele d'Ottenheim. Il est plus probable que ce vieillard libidineux et cette gracieuse jeune femme représentent tout sim-

(1) Osoeus Schadoeus, *Summum Argentoratensium Templum*, 1617.

(2) Maier, *Nicolaus Gerhaert von Leyden (Studien zur deutschen Kunstgeschichte)*, Strasbourg, 1910. — W. Vogt, *Ueber Nicolaus Gerhaert und Nicolaus von Hagenau (Zeits. f. bild. Kunst*, 1912).

plement un Prophète et une Sibylle : mais l'instinct populaire ne se trompe pas en y reconnaissant des portraits. Ces deux bustes, dont le Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg et le Musée du Trocadéro conservent des moulages, ont un accent individuel incontestable.

C'est à cette tradition que se rattachent les quatre bustes en bois polychromé, anciennement conservés à l'Hospice Saint-Marc (*Sankt Marxstift*) (1), qui proviennent du maître-autel (*Fronaltar*) de la cathédrale de Strasbourg (2). La mauvaise gravure d'Isaac Brunn dans l'ouvrage d'Osée Schad (3) permet de se rendre compte que ces bustes d'apotres et de donateurs, qui étaient primitivement au nombre de huit, occupaient des niches décorées de rinceaux encadrant un grand bas-relief de l'Adoration des Mages. Ce maître-autel avait été sculpté en 1501 par Nicolas de Haguenau.

Or, il existe des rapports étroits entre le style de ces bustes et les grandes statues d'Isenheim. S'il est vrai que Nicolas de Haguenau est l'auteur des bustes de l'Hospice Saint-Marc, il est vraisemblable qu'il est aussi l'auteur des admirables sculptures d'Isenheim.

La découverte récente des deux statuettes de paysans de la collection J. Böhler ajoute beaucoup de poids à cette hypothèse : car les analogies sont particulièrement frappantes entre la tête de ces rustres et deux des bustes de l'Hospice Saint-Marc.

Nous pouvons donc admettre que le sculpteur qui a collaboré avec Grünewald au retable d'Isenheim est l'auteur de l'ancien maître-autel de la cathédrale de Strasbourg et que son nom est Nicolas de Haguenau.

Pouvons-nous aller plus loin et préciser la filiation artistique de ce maître Nicolas de Haguenau qui nous apparaît comme le plus grand sculpteur alsacien du commencement du XVI^e^ siècle ?

Si nous groupons les rares chefs-d'œuvre qui subsistent de l'École de sculpture alsacienne : les bustes de l'ancienne Chancellerie de Nicolas Gerhaert de Leyde, la *Vierge de Dangolsheim* acquise à la vente Oertel

(1) Ces quatre bustes se trouvent aujourd'hui dans la salle des séances de la Commission des hospices civils, 6, quai Saint-Nicolas.

(2) Hausmann. *Elsässich-Lothringische Kunstdenkmäler*. 120 pl.

(3) La gravure de Brunn est reproduite dans la monographie de Dacheux, *La Cathédrale de Strasbourg*. pl. 18, 1899.

par le Musée de Berlin, la *Madone* de l'ancienne collection Spetz à Isenheim et, pour finir, les statues du maître-autel d'Isenheim, il apparaît avec évidence que toutes ces œuvres dérivent de la grande École de sculpture bourguignonne qui a si puissamment rayonné au XV^e^ siècle dans toute l'ancienne Lotharingie, depuis Anvers jusqu'à Avignon.

L'Allemagne rhénane et l'Alsace comptaient, au XV^e^ siècle, parmi les nombreuses provinces de cet art flamand-bourguignon (1). Nous avons vu que les peintres de la première moitié du XV^e^ siècle, l'Alsacien Hans Tieffental, Lucas Moser, Conrad Witz, s'inspirent de la Chartreuse de Dijon : à plus forte raison les sculpteurs. Qu'Hans Multscher ait étudié les tombeaux des ducs de Bourgogne, c'est ce que prouve son modèle pour le tombeau du duc Louis le Barbu de Bavière-Ingolstadt (1435). Conrad Meit de Worms, sculpteur attitré de Madame Marguerite, gouvernante des Pays-Bas, travaille avec Jean Perréal aux tombeaux de Brou en Bresse qui dérivent des tombeaux de la Chartreuse de Dijon. Enfin n'oublions pas que le maître présumé de Nicolas de Haguenau, Nicolas Gerhaert de Leyde, qui devint bourgeois de Strasbourg en 1464, était, comme les deux grands imagiers bourguignons Claus Sluter et Claus de Werwe, d'origine hollandaise.

Cette influence de la sculpture bourguignonne devait trouver un terrain tout préparé au Couvent des Antonites d'Isenheim qui voisinait avec l'abbaye clunisienne de Murbach et qui était rattaché au diocèse de Besançon en Franche-Comté. Sa maison mère, l'abbaye française de Saint-Antoine en Viennois, était, au point de vue artistique, une colonie bourguignonne. Nous savons en effet que les maîtres avignonnais qui décorèrent l'église dauphinoise avaient d'étroites relations avec l'École de Dijon puisque Antoine Le Moiturier, qui sculpta les grandes statues du portail, fut chargé par le duc de Bourgogne Philippe le Bon d'achever en 1470 le tombeau de Jean sans Peur.

Il est très possible que Nicolas de Haguenau, en sculptant le magnifique saint Antoine du retable d'Isenheim, se soit directement inspiré de la statue du grand portail de Saint-Antoine en Viennois que Guido Guersi

(1) Dans ses *Leçons professées à l'École du Louvre*. Paris, 1902, Courajod soutient que la France et l'Europe « ont emboîté le pas derrière Claus Sluter ». L'influence de l'École de Dijon s'étend jusqu'au Portugal. A droite et à gauche des montants du portail de Belem se dressent dans de larges niches les effigies du roi et de la reine à genoux, présentés par leurs saints patrons ; c'est exactement le motif du portail de la Chartreuse de Dijon.

lui proposa peut-être comme modèle. Cette statue a malheureusement été détruite au XVI^e siècle par les Huguenots. Mais il existe au Musée archéologique de Dijon un buste de saint Antoine (1) qui dérive sans doute de ce prototype et qui, malgré son nez mutilé, présente la ressemblance la plus frappante avec le saint Antoine d'Isenheim : même front chauve avec un réseau de veines gonflées à fleur de peau, même froncement de sourcils, mêmes pommettes saillantes, même barbe fourchue ondulant sur la poitrine. Ainsi le grand sculpteur alsacien aurait développé un type créé par l'École de sculpture bourguignonne. Cette science des draperies, ce fini du détail, cette polychromie raffinée que nous admirons dans les statues en bois d'Isenheim caractérisaient déjà cent ans auparavant les statues en pierre de Dijon.

Quoi qu'il en soit, l'auteur des admirables statues du retable d'Isenheim mérite d'être placé au premier rang de l'École de sculpture alsacienne. Dans son *Histoire de la sculpture allemande* (2) parue il y a une trentaine d'années, Bode a complètement méconnu la valeur exceptionnelle de ces sculptures. Il se contente de les signaler comme des œuvres conçues dans le goût de Schongauer. Le moment est venu de reviser ce jugement sommaire. A côté des sculpteurs franconiens de Nuremberg et de Würzbourg : Veit Stoss, Adam Krafft, Peter Vischer et Tilman Riemenschneider, les futurs historiens de la sculpture rhénane devront réserver une place d'honneur à deux grands sculpteurs hier encore inconnus : *Hans Backofen*, le sculpteur favori de l'archevêque Albert de Brandebourg dont les monuments funéraires voisinaient à la cathédrale de Mayence avec les retables de Grünewald, et *Nicolas de Haguenau*, son collaborateur à l'abbaye des Antonites d'Isenheim.

L'œuvre commune de Mathias Grünewald et de Nicolas de Haguenau marque à la fois l'apogée et le terme de l'évolution du retable. A partir de 1520 environ, le retable à volets cède décidément la place au tableau d'autel. Dès 1511, dans son *Adoration de la Sainte Trinité* dont le cadre

(1) Reproduit dans le livre de Kleinclausz sur Claus Sluter, p. 140.

(2) Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*, p. 187. Voici tout ce qu'il trouve à dire des sculptures d'Isenheim : « *Im Museum zu Colmar ist der Altar mit dem heil. Antonius zwischen Augustin und Hieronymus durch die edle Auffassung der an Schongauer erinnernden Figuren die bedeutendste dort aufbewahrte Arbeit.* »

original est resté à Nuremberg. Dürer adopte le schéma du tableau d'autel à la mode de Venise. En 1519, dans son autel de *Sainte-Marie-aux-Neiges d'Aschaffenbourg* qui ne comportait pas primitivement de volets, Grünewald imitera cet exemple. La prédelle est réduite au rôle de soubassement, des colonnes encadrent le panneau et supportent une frise: le couronnement gothique en forme de pignon ajouré est remplacé par le cintre bas d'une lunette semi-circulaire.

Sous ce vêtement à l'italienne, le cadre et le tableau forment encore un ensemble décoratif. Mais les derniers vestiges de cette conception ne tardent pas à disparaître. La peinture tend à se détacher de plus en plus de l'architecture et de la sculpture. Le tableau de chevalet tue la fresque et le retable: les tableautins des « petits maîtres » remplacent les grands ensembles architectoniques. Entre le gigantesque retable d'Isenheim et un petit paysage d'Altdorfer ou d'Elsheimer, il n'y a pas seulement une différence de format, c'est la conception même de la peinture qui a changé.

Les causes de la disparition des grands retables gothiques sont multiples. La diffusion de l'italianisme n'en est pas seule responsable. La Réforme, qui est iconophobe quand elle n'est pas iconoclaste, leur porte un coup fatal. Enfin, à mesure que l'artiste prend conscience de sa dignité, il répugne tout naturellement de plus en plus aux besognes collectives, à la division du travail, aux procédés industriels de fabrication des œuvres d'art.

Pour toutes ces raisons, le retable à volets, qui avait été pendant deux siècles la forme préférée de l'art allemand, était vers 1520 un genre condamné. Après le suprême effort d'Isenheim, il ne lui restait plus qu'à mourir.

CHAPITRE IV

LES DERNIÈRES ŒUVRES DE GRÜNEWALD

I. — Le triptyque de Sainte-Marie-aux-Neiges d'Aschaffenbourg. — Historique du retable. — La légende de sainte Marie aux Neiges. — *a*) La Madone (Stuppach). — *b*) La fondation de Sainte-Marie-Majeure (Fribourg).

II. — Le retable de saint Maurice et saint Érasme (Munich) commandé par le cardinal Albert de Brandebourg pour la Collégiale de Halle. — Légendes de saint Maurice et de saint Érasme. — Le véritable sujet du tableau est la glorification du cardinal Albert de Brandebourg, représenté sous les traits de saint Érasme. — Haute valeur artistique de cette peinture : la composition, le coloris.

III. — Le retable de la sainte Croix de Tauberbischofsheim (Carlsruhe). — *a*) Le Portement de croix. — *b*) La Crucifixion. — Réalisme et idéalisme forcenés.

IV. — La Pieta d'Aschaffenbourg.

Toutes les œuvres de Grünewald qui se placent entre 1515 et 1530, date approximative de sa mort, dérivent plus ou moins directement du polyptyque d'Isenheim, dont elles ne sont, à vrai dire, que des échos, tantôt assourdis, tantôt plus sonores.

Nous ne possédons évidemment qu'une partie minime des œuvres exécutées par le grand artiste après sa « campagne d'Alsace ». Les trois retables de la cathédrale de Mayence signalés par Sandrart ont péri, victimes de la guerre de Trente ans. La Réforme, la Guerre des Paysans, la Guerre du Palatinat sont peut-être responsables d'autres pertes non moins regrettables. A ces désastres n'ont échappé en tout ou en partie que trois grands retables (1) et une prédelle qu'il nous reste maintenant à étudier :

1° Le *retable de Sainte-Marie-aux-Neiges* de la Collégiale d'Aschaffen-

(1) Nous employons ici le terme retable dans le sens de tableau d'autel, mais il est bien entendu que la forme de ces tableaux n'a plus rien de commun avec le grand retable à transformations d'Isenheim.

bourg dont les débris ont été retrouvés à Stuppach et à Fribourg-en-Brisgau;

2° Le *retable de saint Maurice et saint Erasme* de la Collégiale de Halle, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich;

3° Le *retable de la Sainte Croix* de l'église de Tauberbischofsheim, acquis par la Galerie de Carlsruhe;

4° Une *Pietà* en forme de prédelle, portant, comme le tableau de Munich, les armoiries de l'archevêque de Mayence, qui est conservée à l'Église Collégiale d'Aschaffenbourg.

I. — LE TRIPTYQUE DE SAINTE-MARIE-AUX-NEIGES

Le retable de Sainte-Marie-aux-Neiges de la Collégiale d'Aschaffenbourg est de toutes les œuvres de Grünewald celle dont le dossier est le plus complet.

Nous savons en effet que la chapelle haute de Sainte-Marie-aux-Neiges (*Mariaschnee-kapelle*), qui s'adosse au collatéral nord de la Collégiale Saint-Pierre-et-Saint-Alexandre d'Aschaffenbourg (1), fut fondée par les deux frères Gaspard et Heinrich Schanz, chanoines de la Collégiale, et consacrée en l'an 1516 par l'archevêque de Mayence, Albert de Brandebourg (2).

En 1514, un autre chanoine d'Aschaffenbourg, Heinrich Reitzmann (1462-1528), qui professait une dévotion particulière pour la fête de sainte Marie aux Neiges à laquelle il consacra en 1515 un livre dédié précisément à Albert de Brandebourg (3), fit un testament aux termes duquel *Magister Matheus*, qui travaillait alors à l'abbaye de Seligenstadt, fut chargé de peindre le retable de la nouvelle chapelle. Un second testament daté de 1517 confirma ces dispositions.

Nous savons d'autre part que le retable commandé à Grünewald fut achevé en 1519, comme le prouve l'inscription en lettres rouges qui se

(1) J. May, *Geschichte der Stiftskirche zu Aschaffenburg*, 1857.

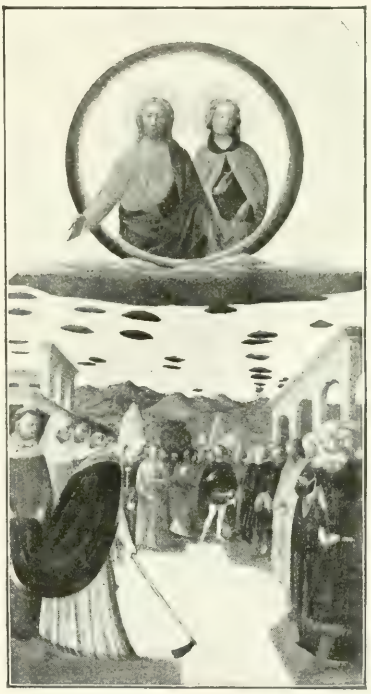
(2) *Sacellum hoc et altare consecravit et indulgentiis dotavit anno Domini MDXVI.*

(3) Ce livre était intitulé : *Hystoria de festo nivis gloriosissime dei genitricis et virginis Marie, in ea forma qua Rome in Basilica ejusdem ad Mariam Majorem nuncupata ubi mirabile sumpsit exordium observatur. Expensis Domini Henrici Reitzmann, Canonici et Officialis ecclesie Aschaffenburgensis... Anno virginei partus MCCCCCXV.*

déroule sur la plinthe du cadre : *Ad honorem festi Nivis Deiparae Virginis. Henricus Reitzmann hujus ædis custos et canonicus ac Gaspar Schantz canonicus ejusdem e(c)c(clesiae) 1519.* Son authenticité est attestée par le monogramme de l'artiste surmonté de la mystérieuse lettre N ⁂ I.

Nous avons donc la bonne fortune de nous trouver pour la première fois en présence d'une œuvre de Grünewald dûment signée et datée, et dont l'état civil ne laisse rien à désirer. Malheureusement ce retable dont les papiers sont si bien en règle, moins favorisé que le polyptyque d'Isenheim, a été non seulement démonté, mais dispersé aux quatre vents.

Le cadre seul, — un cadre Renaissance avec un couronnement arrondi en forme de lunette qui s'inspire évidemment du célèbre cadre de l'*Adoration de la sainte Trinité* (*Allerheiligenbild*) d'A. Dürer (1), — était resté en place dans la Collégiale d'Aschaffenbourg. Dès 1577 les panneaux peints par Grünewald en l'honneur de sainte Marie aux Neiges étaient remplacés par une médiocre Adoration des Mages. Les originaux disparus passaient pour avoir été brûlés.



LE MIRACLE DE SAINTE MARIE DES NEIGES (FONDATION DE SAINTE-MARIE-MAJEURE). 1421
Par Masolino da Panicale (Musée de Naples).

Des trouvailles récentes ont prouvé qu'il n'en était rien. En 1897, Bayersdorfer découvrit dans une collection privée, à Fribourg-en-Brisgau, un volet d'autel représentant la *Fondation de Sainte-Marie-Majeure :* il n'hésita pas à l'attribuer à Grünewald. Mais c'est seulement en 1908 qu'Heinz Braune (2) réussit à prouver par des documents irréfutables l'exactitude de cette conjecture. En compulsant l'inventaire des tableaux de la Collégiale d'Aschaffenbourg acquis en 1828 par le Musée Central Bavarois, il constata qu'il y était fait mention d'un

(1) L'œuvre de Dürer eut un sort analogue au retable de Grünewald. Le cadre, qui passe pour avoir été exécuté par Veit Stoss d'après les dessins de Dürer, est resté à Nuremberg tandis que le tableau a émigré au musée de Vienne.

(2) H. Braune, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909.

tableau représentant *Marie aux Neiges* (*Mariaschnee*), lequel est décrit de la façon suivante : « A l'endroit où la neige était tombée à Rome, le Pape accompagné de son clergé désigne l'emplacement de l'église *Maria ad Nives*. Le revers du panneau représente les Trois Rois Mages. » Cette description s'applique exactement au volet de Fribourg. Il est donc démontré que ce volet provient de la Collégiale d'Aschaffenbourg d'où il ne peut avoir été détaché que du retable de Sainte-Marie-aux-Neiges.

Maintenant, comment se fait-il que ce tableau acquis par le Musée Central Bavarois ne se trouve plus aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich en compagnie du *Christ aux outrages* et du *Saint Érasme* ? La raison à peine croyable de cette disparition est que l'Administration des musées bavarois qui avait besoin d'argent pour compléter la Galerie de portraits des Wittelsbach au château de Schleissheim, jugea bon, en 1852, de le vendre aux enchères avec tout un lot de tableaux, soi-disant de qualité inférieure ; la vente rapporta la somme dérisoire de 15 florins 36 kreutzer (1). C'est ainsi que le tableau passa en possession de la famille Thiry qui l'a légué en 1904 au Musée de Fribourg.

A peu près à la même époque, le directeur du Musée de Stuttgart, K. Lange (2), signalait dans l'église du village de Stuppach, près Mergentheim, une Madone présentant tous les caractères du style de Grünewald.

Quelle était la provenance de ce tableau échoué dans un petit village bavarois ? Selon Lange, cette Madone aurait été peinte vers 1527 pour l'église toute voisine du château de Mergentheim, qui était une commanderie de l'Ordre teutonique. On sait, en effet, que les chevaliers teutoniques avaient une dévotion particulière pour la Vierge ; leurs fondations en Prusse : Marienburg, Marienwerder, étaient placées sous l'invocation de la Vierge Marie, et le maître-autel de leurs églises était toujours un *Marienaltar*.

D'après Schmid, au contraire, la Madone de Stuppach serait une sainte Marie aux Neiges (*Maria ad nives*) et elle aurait formé le centre du retable de la chapelle Sainte-Marie-aux-Neiges d'Aschaffenbourg.

(1) Ces « épurations » de musées étaient pratiquées alors un peu partout avec la même absence de discernement. C'est ainsi qu'en 1854 la Galerie impériale de l'Ermitage aliéna, sur l'ordre du tsar Nicolas Ier, un grand nombre de tableaux de prix dont quelques-uns furent plus tard rachetés pour des sommes considérables.

(2) K. Lange, *Die Entdeckungsgeschichte der Stuppacher Madonna*. *Repert. für Kunstw.*, 1913.

Cette affirmation est beaucoup moins convaincante que la démonstration de H. Braune. Schmid n'explique pas comment ce tableau est venu d'Aschaffenbourg à Mergentheim où il fut acheté en 1809 par le curé de Stuppach. D'autre part, les dimensions de la Madone de Stuppach ne concordent pas exactement avec celles du cadre d'Aschaffenbourg, en sorte qu'il faut supposer que le tableau a été rogné ou que le cadre a été ultérieurement élargi (1). Enfin, il y a une notable différence de style entre la Madone de Stuppach et le volet de Fribourg, et on a peine à admettre que Grünewald ait conçu et exécuté une œuvre aussi peu homogène. C'est donc sous toutes réserves que nous identifions la Madone de Stuppach à la *Maria ad nives* d'Aschaffenbourg.

En résumé, du retable d'Aschaffenbourg il subsisterait aujourd'hui trois fragments épars :

1° Le cadre original, resté à Aschaffenbourg;

2° Le panneau central : la Madone de l'église de Stuppach;

3° Le volet droit représentant le Songe du pape Libère et la fondation de Sainte-Marie-Majeure, au Musée de Fribourg.

Le volet gauche, qui n'a pas été retrouvé, représentait sans doute, en pendant au Songe du pape, le Songe du patrice.

Sur le revers des volets était peinte une Adoration des Mages qui, à en juger d'après le fragment que nous possédons (revers du volet de Fribourg), était l'ouvrage d'un ou de plusieurs apprentis. Le retable de Sainte-Marie-aux-Neiges est la première œuvre de Grünewald où nous le surprenons en collaboration avec des élèves. Peut-être fut-il empêché de l'achever lui-même à cause de son départ pour Mayence où il était appelé par le cardinal de Brandebourg (2).

Il est très probable, d'après la forme du cadre, que le retable ne comportait primitivement qu'un panneau et que les volets furent ajoutés après coup. Dans son testament de 1517, le chanoine Reitzmann parle d'un tableau « déjà terminé ». Cette figure isolée de la Madone ne lui parut pas suffisamment caractériser la fête de sainte Marie aux Neiges : c'est pour-

(1) Le cadre mesure $1^{m}90 \times 1^{m}76$; le tableau de Stuppach, $1^{m}86 \times 1^{m}50$.

(2) Grünewald aurait cependant esquissé un projet de composition pour l'Adoration des Mages. C'est à ce projet qu'il faudrait rapporter deux dessins du Cabinet des Estampes de Berlin : une Madone et un roi nègre agenouillé et un dessin de l'Albertina de Vienne représentant un saint Joseph en adoration. — Cf. Hagen. *Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar des M. G. Kunstchronik*, 1917.

quoi il commanda à l'artiste des volets complémentaires qui devaient illustrer la légende. La date de 1519 inscrite sur le cadre serait la date d'achèvement des volets. Cet écart de quelques années entre l'exécution du panneau central et des volets expliquerait dans une certaine mesure le manque d'homogénéité du triptyque.

La légende de sainte Marie aux Neiges. — La légende de sainte Marie aux Neiges, si chère au chanoine Reitzmann, ne remonte pas au delà du XIII[e] siècle. Elle a été forgée pour glorifier la fondation de la plus ancienne église que Rome ait consacrée à la Vierge. Dans la nuit du 3 août 352, la Vierge serait apparue au pape Libère et au patrice Jean et leur aurait ordonné de lui consacrer un temple à l'endroit où ils trouveraient une nappe de neige fraîchement tombée. Le lendemain matin, le Pape et le patrice, guidés par l'apparition, se mirent en route et découvrirent sur la colline de l'Esquilin une parcelle de terrain miraculeusement couverte d'un blanc manteau de neige. Sur cet emplacement s'éleva la basilique libérienne de *Notre-Dame-des-Neiges* (*S. Maria ad nives*) qui devint plus tard Sainte-Marie-Majeure.

L'art ne tarda pas à s'emparer de cette gracieuse fiction. D'après Vasari, Gaddo Gaddi aurait décoré la façade de Sainte-Marie-Majeure de quatre panneaux en mosaïque représentant la fondation de la basilique par le pape Libère. En 1421 un Giottesque toscan, connu surtout au titre de précurseur de Masaccio, Tommaso, surnommé Masolino da Panicale, fut chargé pendant son séjour à Rome de peindre dans la basilique l' « ancona » de la chapelle Colonna (1). On en a sauvé deux panneaux sur fond d'or qui ont été recueillis par le Musée national de Naples. L'un représente sainte Marie des Neiges en « Assunta », ou Vierge de l'Assomption, s'élevant au ciel dans une double mandorle formée de chérubins et d'anges musiciens. Le second représente exactement le même sujet que le volet de Fribourg, la *Fondation de l'Église S. Maria ad nives*. Le Pape, coiffé du trirègne et revêtu des habits pontificaux, se baisse pour tracer sur la neige avec une pioche l'emplacement de la future église. Afin de le laisser plus

(1) Sur cette peinture qui m'a été signalée par M. Girodie, on consultera : Leonardi, *La tavola della Madonna della Neve nel Museo Nazionale di Napoli*. Siena, 1906. — Aldo de Rinaldis, *Catalogo della Pinacoteca nel Museo Nazionale di Napoli*. Napoli, 1911. — Venturi, *Storia dell' Arte Italiana*. Milano, 1911, t. VII, p. 87.

libre de ses mouvements, un prélat de sa suite, au large visage adipeux, soulève d'un geste indolent sa lourde dalmatique. Dans le nombreux cortège de clercs et de laïcs qui assistent à la cérémonie on distingue le patrice et sa femme. Le ciel est semé de petits nuages floconneux au-dessus desquels apparaissent Jésus et la Vierge. Pour situer la scène, l'artiste n'a rien trouvé de mieux que de profiler sur un fond de collines ondulées une construction de forme pyramidale qui ressemble à la pyramide de Cestius. La perspective est très incertaine. Sauf le pape Libère, auquel l'artiste a donné les traits de Martin V, et le flegmatique prélat qui lui sert de caudataire, les personnages, gauchement dessinés, ont une expression uniforme et conventionnelle.

Cette dévotion, toute locale à l'origine, ne resta pas confinée à Rome De la Ville Éternelle, son berceau, elle se répandit bientôt dans le reste de l'Italie, puis dans toute la chrétienté. Il y avait à Sienne, au XV^e^ siècle, une *Confraternita della Neve* et un oratoire placé sous le vocable de *Santa Maria della Neve* (*Oratorio delle Nevi*) pour lequel Matteo di Giovanni peignit, en 1477, un charmant tableau d'autel représentant la Madone sur un trône environnée d'un essaim d'anges qui présentent dans des corbeilles ou roulent dans la paume de leurs mains des boules de neige immaculée (1).

En dehors de l'Italie nombreux sont les monuments consacrés à la poétique légende romaine. Prague possède une église Sainte-Marie-des-Neiges construite vers 1347 sous l'empereur Charles IV. En France nous pouvons citer parmi les églises qui s'ornent d'une statue de *Notre-Dame des Neiges* ou qui lui sont dédiées, les églises de Brelevenez en Bretagne, de Vernon en Normandie, la cathédrale Saint-Siffrein à Carpentras dans le Comtat. L'Espagne et le Portugal participent à cette dévotion. Séville possédait une église de *Santa Maria la Blanca* pour laquelle Murillo exécuta en 1665 un cycle de compositions relatives à la légende de sainte Marie aux Neiges : deux de ces tableaux en forme de lunette, le *Songe du patrice romain* et la *Révélation du songe au pape Libère*, sont conservés aujourd'hui à Madrid au Musée du Prado (2). Le Musée national d'art ancien de Lisbonne s'enorgueillit d'un grand retable sur fond d'or provenant de Sao Francisco d'Evora et attribué à Jorge Affonso dont un panneau représente

(1) Crowe-Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy*. Ed. Langton Douglas. Londres, 1903. — Reinach, *Rep. peint.*, I, 321.

(2) Justi, *Murillo*. 2^e^ édition. Leipzig, 1904.

la Vierge des Neiges (*A Virgem das Neves*) avec l'histoire de la fondation de la basilique libérienne (1).

L'expansion remarquable de cette dévotion dans toute l'Europe s'explique sans doute par la popularité du pèlerinage des sept basiliques de Rome, parmi lesquelles figurait naturellement Sainte-Marie-Majeure. Les papes avaient attaché à ce pèlerinage de nombreuses indulgences auxquelles participaient les fidèles qui ne pouvaient se rendre à Rome, à condition de faire oraison devant les images peintes des sept basiliques. C'est ainsi que les nonnes du couvent Sainte-Catherine d'Augsbourg auxquelles le pape Innocent VII avait octroyé ce privilège, commandèrent aux artistes les plus réputés un cycle de sept *Basilikenbilder* qui devaient marquer dans leur cloître les sept stations d'un pèlerinage fictif. Hans Holbein l'ancien inaugura la série en 1499 avec la *Basilique de Sainte-Marie-Majeure* (*Maria Major*) (2). Incapable de la reproduire exactement puisqu'il ne l'avait jamais vue, il se contente de grouper autour d'une basilique symbolique, sur un fond bleu semé d'étoiles d'or, plusieurs scènes relatives à la Vierge et au martyre de sainte Dorothée, patronne de la donatrice. Il est à noter que la légende de Dorothée rappelait un peu celle de sainte Marie aux Neiges; car les artistes la représentent généralement agenouillée au milieu d'un paysage de neige, attendant le coup de glaive du bourreau qui s'arrête interdit en voyant un ange offrir à la sainte martyre, malgré la saison hivernale, une corbeille de pommes et de roses (3).

Ainsi la fondation des chanoines d'Aschaffenbourg se rattache à tout un mouvement mariolatrique qui se traduit à la même époque par le culte de l'Immaculée Conception et la dévotion dominicaine du Rosaire (4). Au point de vue iconographique, on peut comparer à la *Fête de sainte Marie aux Neiges* illustrée par Grünewald la *Fête du Rosaire* peinte par Dürer en 1506 pour le Fondaco dei Tedeschi de Venise.

(1) Bertaux. *La Renaissance en Espagne et en Portugal.*

(2) Tous ces *Basilikenbilder* sont conservés aujourd'hui à la Galerie d'Augsbourg qui occupe les bâtiments de l'ancien couvent Sainte-Catherine.

(3) Cf. le tableau de Baldung Grien (1516) au Rudolphinum de Prague. *Rep. peint.*, I, 603.

(4) Sur les origines de la dévotion du Rosaire, cf. Perdrizet, *La Vierge de miséricorde*, chap. V, pp. 89-98.

A — LA MADONE (STUPPACH) (1)

Aucun attribut ne désigne la Madone de Stuppach comme une sainte Marie aux Neiges, si ce n'est, à la rigueur, l'église du second plan qui évoquerait la basilique de Sainte-Marie-Majeure. Grünewald n'a pas imité le symbolisme naïf de Matteo di Giovanni qui met aux mains des anges groupés autour de sa Santa Maria della Neve des boules de neige.

Schmid, qui eut l'occasion de voir ce tableau en 1896, se refusa de prime abord à y reconnaître une œuvre de Grünewald. Il est vrai qu'aucun autre tableau du maître n'a été aussi outrageusement repeint : le visage de la Vierge et le ciel ont particulièrement souffert. Depuis lors, le tableau a été maladroitement restauré en 1907 par le peintre Ettle, et, pour comble de malheur, il est présenté sur le maître-autel de la petite église franconienne dans un affreux cadre doré du pire goût Saint-Sulpice. Malgré toutes ces disgrâces, la Madone de Stuppach ressemble tellement à sa sœur d'Isenheim qu'on ne peut élever le moindre doute sur son authenticité (2).

Pour la seconde fois, Grünewald reprend le thème traditionnel de la Vierge au buisson de roses si cher aux mystiques rhénans. Il le reprend en le transformant. Au lieu de se découper gauchement devant une haie de roses palissée sur un mur d'or, la Vierge est assise sur un banc de pierre au milieu d'un jardin où poussent toutes sortes d'arbustes et de fleurs. Son bras droit enlace l'Enfant nu qui, debout sur ses genoux, fait de vains efforts pour saisir une grenade qu'elle lui tend en souriant : ses doigts s'enfoncent dans la chair molle et potelée du bambino d'où émane une lumière surnaturelle. Autour de ses cheveux blonds dénoués qui retombent en large nappe sur son cou et sur ses épaules s'arrondit comme un nimbe colossal la courbe irisée d'un arc-en-ciel.

Elle est vêtue, comme la Madone d'Isenheim, d'une magnifique robe

(1) K. Lange, *Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna. Jahrb. der preuss. Kunstsamml.* 1908. — H. A. Schmid, *Die Stuppacher Madonna des Matthias Grünewald. Monatshefte fur Kunstwissenschaft.* 1908.

(2) Cependant Voll a soutenu que, de même que la célèbre *Madone à la fleur des pois* du Musée de Cologne attribuée à maître Wilhelm, la *Madone de Stuppach* était un faux du commencement du XIX^e^ siècle.

de brocart rouge carmin retenue sur sa poitrine par une agrafe d'or. Sur cette robe est jeté un manteau bleu doublé de violet pourpre. Un voile de gaze transparente flotte autour de ses bras. A portée de sa main, son rosaire à grains de corail et d'ambre s'égrène dans une coupe. D'un vase en terre vernissée jaillissent ses fleurs favorites : des roses rouges, des marguerites et de grands lis blancs.

Le jardinet, planté d'un figuier et d'un grenadier à fleurs pourpres, est enclos d'une palissade à laquelle s'adosse un rucher. Par un artifice très familier à Grünewald, l'arbre de droite, tordu en forme d'S, répète les lignes du corps de la Vierge. A gauche, l'horizon s'étend jusqu'à une ligne de montagnes bleues au pied desquelles est tapi un pittoresque village.

Au second plan à droite, se dresse une église gothique en grès rose, à laquelle on accède par des degrés. Cette église, qui est censée représenter Sainte-Marie-Majeure, ne peut pas être, comme on serait tenté de le croire, l'image de la Collégiale d'Aschaffenbourg dont l'escalier monumental ne date que du XVII[e] siècle. Grünewald semble plutôt avoir reproduit librement, de mémoire, la façade du transept méridional de la Cathédrale de Strasbourg, l'église de la Vierge par excellence, qu'il avait pu admirer plus d'une fois pendant son séjour en Alsace. A vrai dire, l'architecture du tableau ne rappelle que très vaguement l'aspect actuel de cette partie du Münster. Mais il ne faut pas oublier que cette façade a subi de nombreuses modifications. Si l'on se reporte à une gravure de Pierre Aubry qui date de 1654, on reconnaît très bien entre l'avancée de deux puissants contreforts le double portail en plein cintre, le toit en auvent, la balustrade ajourée et le large perron à degrés qui caractérisent l'église du tableau de Stuppach.

Dans le ciel, Dieu le Père apparaît en gloire, assis sur les nuages, tenant le globe et le sceptre. Comme dans la Nativité d'Isenheim, il projette sur le front de la Vierge élue un faisceau de rayons safranés et lui délègue deux anges pour la couronner.

Le caractère idyllique de cette composition rappelle plutôt au premier abord la manière d'Albert Dürer dans sa *Vierge à la sauterelle* (*Maria mit der Heuschrecke*, B. 44), sa *Vierge à la guenon* (*Maria mit der Meerkatze*, B. 42) ou son charmant dessin aquarellé de la *Vierge aux mille bestioles* (*Maria mit den vielen Tieren*. Vienne—Albertina) que le style fougueux et passionné du maître des *Crucifixions* d'Isenheim et de Carlsruhe. Mais

LA MADONE DE STUPPACH

Par Grunewald.

Grünewald n'est pas seulement le peintre brutal de la souffrance physique, il sait aussi évoquer avec une grâce qui confine parfois à la mièvrerie de souriantes Maternités.

A l'analyse, ce tableau présente les traits caractéristiques que nous avons relevés dans les œuvres de Grünewald. Il en a tous les défauts et aussi toutes les qualités. Du point de vue de l'esthétique classique, la figure et le paysage prêtent à des critiques graves. La correction du dessin et la pureté des lignes sont complètement sacrifiées à l'expression: il suffira d'observer, pour s'en convaincre, le galbe disgracieux des mains de la Vierge aux doigts recourbés en dehors (1). La figure est aussi peu fondue avec le paysage que dans le volet des *Ermites* d'Isenheim : le tableau se compose de deux parties à peu près indépendantes : la silhouette de la Vierge et un fond de paysage encombré de menus détails qui dispersent l'attention. Le paysage manque à la fois d'unité spatiale et d'unité lumineuse. Grünewald est incapable de faire converger toutes les lignes vers un point de fuite et pour échelonner les différents plans en profondeur, il a recours beaucoup moins à la perspective linéaire qu'à la perspective aérienne. Pour donner l'illusion de l'éloignement des objets, il ne diminue pas leur grandeur proportionnellement à leur distance : il se contente de dégrader progressivement les couleurs, réservant les tons vifs et les empâtements pour les détails du premier plan et couvrant les fonds de légers frottis. Enfin, de même que dans la *Nativité* d'Isenheim, il n'y a dans le tableau de Stuppach aucune unité d'éclairage : la lumière est distribuée à tort et à travers; elle fuse à la fois de gauche et de droite. La silhouette de l'église se détache en sombre sur le ciel clair, alors qu'elle devrait s'éclairer de biais. Il est vrai que cette masse sombre est peut-être un artifice pour donner plus de profondeur au paysage.

En revanche, il faut admirer sans réserves la largeur et la sûreté du rendu de certains détails : la robe de brocart de la Vierge, son voile transparent, les fleurs et les « natures mortes » du premier plan. Malgré les repeints et les restaurations qui l'ont « désaccordé », le tableau garde encore quelque chose de sa riche et chaude harmonie caractérisée par un accord de rouge carmin, de bleu profond et de vert.

(1) La Vierge de la Nativité et les anges musiciens d'Isenheim présentent la même particularité.

Faut-il reconnaître dans cette œuvre si spécifiquement grünewaldienne des traces d'influence italienne? K. Lange voit dans l'ovale régulier du visage de la Madone, dans la végétation méridionale du jardin clos où poussent en pleine terre les figuiers et les grenadiers, la preuve que Grünewald aurait fait avant la date de ce tableau un voyage en Italie. « Je ne crois pas, écrit-il, qu'un artiste allemand de cette époque ait pu peindre cette Madone sans avoir été en Italie. J'irai même jusqu'à prétendre que le peintre doit avoir vu des Madones de Raphaël (1). »

L'écart reste très grand entre la *Madone de Stuppach*, qui n'est au fond qu'une variante de la *Madone d'Isenheim*, et la *Madone du Grand-Duc* ou la *Belle Jardinière*. Ce qui rend, indépendamment de cette différence des types féminins, l'hypothèse de Lange peu vraisemblable, c'est le caractère de l'église gothique qui symbolise Sainte-Marie-des-Neiges. Si Grünewald avait fait effectivement le voyage de Rome avant de peindre ce tableau, n'aurait-il pas essayé de reproduire ou du moins de suggérer la basilique de Sainte-Marie-Majeure au lieu de s'inspirer comme il l'a fait du Münster de Notre-Dame de Strasbourg?

B — LA FONDATION DE SAINTE-MARIE-MAJEURE (FRIBOURG)

Le volet de Fribourg (2) qui illustre la légende de Sainte-Marie-aux-Neiges, a un caractère historique et narratif plus accentué que n'importe quelle autre peinture de Grünewald. La composition, qui rappelle celle de Masolino da Panicale au Musée de Naples, se divise en deux scènes juxtaposées sur le même panneau, suivant l'usage hérité du Moyen Age. Le tableau doit se lire en partant du fond pour arriver au premier plan.

A l'arrière-plan l'artiste a représenté le rêve du pape, dans la nuit qui précéda le miracle de la neige estivale. Par l'ouverture d'un palais de style Renaissance, orné de pilastres, de niches à coquille et de médaillons, on aperçoit la chambre à coucher du pape qui, coiffé de la tiare en guise de

(1) Lange, *art. cit.*, p. 53.

(2) Rieffel, *Ein Gemälde des Matthias Grünewald. Zeits. f. bild. Kunst. N. F. XIII*, 1902.

bonnet de nuit, repose sous un ciel de lit à franges d'or et voit en rêve la Vierge auréolée (1).

La scène principale du premier plan montre l'accomplissement de ce rêve. Dociles aux instructions de la Vierge, le pape et le patrice sont partis le lendemain matin à la recherche de la neige qui doit marquer l'emplacement de la future basilique. Ils ont trouvé sur la colline de l'Esquilin l'endroit miraculeux. Au bord d'une aire blanche de neige fraîchement tombée, le pape tiaré, revêtu d'une dalmatique rouge, donne le premier coup de hoyau qui marque les fondations de l'église. Deux diacres soulèvent, pour lui permettre de lever les bras, sa lourde traîne. Par derrière se déroule la procession des cardinaux, des évêques, des enfants de chœur en surplis blanc portant des gonfanons rouges. A gauche au premier rang sont agenouillés deux vieillards : le patrice Jean en vêtement bleu foncé à bordure rouge et sa femme en coiffe blanche de nonnain (2).

LE MIRACLE DE SAINTE-MARIE-DES NEIGES (FONDATION DE SAINTE-MARIE-MAJEURE)
Par Grünewald (Musée de Fribourg).

Le décor architectural a ici une importance particulière. Le volet de Fribourg est de tous les tableaux de Grünewald celui où l'action est le plus soigneusement *localisée*. Le palais où dort le pontife représente non pas le Vatican, mais le palais de Latran, résidence des papes jusqu'à leur exil à Avignon. Comme il a été entièrement reconstruit en 1586, sous le pontificat de Sixte-Quint par l'architecte Domenico Fontana, il est difficile de contrôler aujourd'hui la topographie

(1) On peut comparer à cette scène l'apparition de sainte Madeleine au roi et à la reine dans le *retable de Tiefenbronn* de Lucas Moser.

(2) Certains critiques ont proposé de reconnaître dans ce couple de vieillards les portraits de Grünewald et de sa femme, qui auraient fait ensemble un pèlerinage à Rome. Cette opinion est inadmissible. Grünewald ne pouvait avoir en 1519 l'apparence d'un vieillard.

de Grünewald (1). Cependant d'anciennes gravures nous permettent de reconstituer l'aspect général de la basilique et du palais dans les premières années du XVI[e] siècle. De cette comparaison, il résulte que Grünewald n'avait pas vu l'ancien palais des papes, sans quoi il n'eût pas accosté la façade de la basilique de deux tours rondes qui n'ont jamais existé : malgré l'inexactitude de ce fond d'architecture, Rieffel voit dans le style de la décoration du palais papal la preuve d'un séjour de l'artiste à Rome. D'après lui la décoration plastique du palais, notamment les médaillons et les statues de saints dans des niches à coquille, est spécialement romaine. Mais Grünewald a pu emprunter à des gravures les éléments de ce décor et le chanoine Reitzmann, donateur du retable, qui avait certainement fait le voyage de Rome, a pu lui donner une idée de l'ordonnance générale du palais du Latran. L'architecture du volet de Fribourg ne fournit donc pas la preuve d'un pèlerinage de Grünewald à Rome.

La perspective linéaire est comme toujours très incertaine : les lignes présentent plusieurs points de fuite. L'illusion de profondeur est obtenue par la dégradation des tons qui s'estompent dans le lointain.

Le coloris est à la fois somptueux et délicat. Le blanc nuancé de la mince couche de neige à travers laquelle pointent des brins d'herbe, de l'aube du Pape, des surplis des porte-bannières fait vibrer les rouges qui éclatent sur les dalmatiques du Pape et des diacres, sur les robes des cardinaux et les bannières des enfants de chœur. A vrai dire on ne retrouve pas dans cette gamme de rouges le cinabre et le carmin qui caractérisent la *Crucifixion* d'Isenheim, les *Madones d'Isenheim et de Stuppach*. D'une façon générale ce tableau détone un peu dans l'ensemble de l'œuvre de Grünewald.

II — LA COLLÉGIALE DE HALLE ET L'AUTEL DE SAINT MAURICE ET SAINT ÉRASME (MUNICH)

Quelques années après avoir consacré, dans son diocèse de Mayence, la chapelle Sainte-Marie-aux-Neiges de la Collégiale d'Aschaffenbourg, le

(1) Ciampini, *Vetera monumenta*. Rome, 1689. — Rohault de Fleury, *Le Latran*. Paris, 1877. — Hermanin. *Die Stadt Rom im XV. und XVI. Jahrhundert*. Leipzig, 1911. — Lauer, *Le Palais de Latran*. Paris, 1911.

cardinal Albert de Brandebourg fondait dans son diocèse oriental de Magdebourg la Collégiale de Halle : c'est de là que provient un chef-d'œuvre de Grünewald dont s'enorgueillit aujourd'hui la Pinacothèque de Munich : la *Conversation de saint Maurice et saint Érasme*.

La Collégiale de Halle. — Pour embellir sa création favorite, le cardinal embaucha les plus grands artistes de l'Allemagne et dépensa sans compter des sommes fabuleuses. Si la Réforme n'avait pas éclaté en Saxe, la Collégiale de Halle, où il avait marqué à l'avance, la place de son tombeau, serait devenue sans nul doute un sanctuaire d'art aussi précieux que la Chartreuse de Dijon ou l'église des Antonites d'Isenheim.

LE CARDINAL DE BRANDEBOURG A GENOUX DEVANT LE CRUCIFIX
Par L. Cranach (Musée d'Augsbourg).

Les patientes recherches de Redlich (1) nous permettent de reconstituer par le menu l'histoire de cette fondation. Halle, sur la Saale, qui doit son origine et son nom à des mines de sel exploitées au Moyen Age (2), était devenu au XV^e^ siècle la résidence préférée des archevêques de Magdebourg. Ils y possédaient le castel de *Moritzburg*, auquel le prédécesseur d'Albert de Brandebourg, l'archevêque Ernest de Saxe, avait déjà songé à adjoindre une Collégiale.

Dans la ville voisine de Wittenberg vivait l'Électeur de Saxe, Frédéric le Sage, qui aurait voulu en faire le centre intellectuel et artistique de la région

(1) Redlich. *Der Cardinal Albrecht von Brandeburg und das Neue Stift zu Halle*. Mainz, 1900.

(2) Cf. le nom des nombreuses « villes de sel » : Hall, Hallstadt, Salzburg, sur la Salzach, Salies, Salins, etc.

de l'Elbe. Déjà la nouvelle église du château (*Schlosskirche*), construite pour abriter le trésor de reliques amassé par l'Électeur et ses ancêtres, se targuait de posséder environ cinq mille reliques. A cette église érigée en Collégiale était jointe une Université fondée en 1502 et confiée à l'Ordre des Augustins. Protecteur attitré d'Albert Dürer auquel il commanda son portrait, de Lucas Cranach qui s'était fixé à Wittenberg en 1504, Frédéric le Sage faisait figure de Mécène (1).

Le cardinal Albert de Brandebourg prétendit faire mieux encore dans sa résidence de Halle. Dans sa pensée, la Collégiale de Halle devait être, comme sa rivale de Wittenberg, le noyau d'une Université catholique (2).

La nouvelle Collégiale (*Das neue Stift*) fut placée sous le vocable de saint Maurice et de sainte Marie-Madeleine (*Ecclesia Collegiata sanctorum Mauricii et Mariæ-Magdalenæ*). Outre ces deux patrons principaux l'église possédait un « compatron », saint Érasme : à la Collégiale était affiliée une *Confrérie de Saint-Erasme* dont les membres avaient le privilège d'enterrer solennellement leurs morts et de recevoir les sacrements même en temps d'interdit.

A la prière du cardinal, l'empereur Charles-Quint conféra à sa fondation des armoiries où l'aigle rouge de Brandebourg voisinait avec trois corbeilles de sel (3), blason de la ville de Halle, et trois vases à parfums, attribut de sainte Madeleine.

Il avait d'abord été question d'installer les chanoines dans la chapelle du château de Moritzburg. Mais le cardinal préféra leur assigner l'ancienne église des Dominicains ou Frères prêcheurs qu'il se contenta, selon Redlich, de faire remanier et décorer dans le goût de la Renaissance. D'après Dehio, au contraire (4), cette église, qui est aujourd'hui la cathédrale (*Dom*), aurait été construite hâtivement de toutes pièces entre 1520 et 1523. Quoi qu'il en soit, c'est certainement de l'époque du cardinal que datent les magnifiques portails de style Renaissance et les statues du Christ, des apôtres, de saint Maurice et de saint Érasme qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de la plastique allemande du XVI^e^ siècle.

(1) Gurlitt. *Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen*. Dresde, 1897.

(2) On sait que la Réforme empêcha la création de cette Université catholique. C'est une Université protestante qui y fut fondée en 1694 sous le régime prussien.

(3) Albert de Brandebourg avait doté la Collégiale du revenu des salines de Halle.

(4) Dehio. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. I, p. 129.

La Collégiale, qui avait été fondée le 28 juin 1520, fut solennellement dédiée le 23 septembre 1523. Dissoute en 1541, elle n'a rien conservé de son ancienne splendeur. Mais l'inventaire dressé en 1525 (1) permet de se rendre compte des trésors de toute espèce que la munificence du cardinal y avait amassés.

Le faste déployé par le cardinal à Halle s'explique par le dessein qu'il avait conçu d'y être enseveli. La Collégiale de Halle devait être son *mausolée*. Le XV^e^ et le XVI^e^ siècle avaient vu s'élever en grand nombre ces mausolées princiers dont le plus célèbre était celui des ducs de Bourgogne, à la Chartreuse de Champmol-lez-Dijon. Albert de Brandebourg voulait éclipser les Chartreuses de Dijon, de Pavie, de Miraflores, la Sainte-Chapelle du duc Jean de Berry à Bourges et l'église de Brou, le mausolée des Rois catholiques à San Juan de los Reyes de Tolède et surtout sans doute l'église des Franciscains d'Innsbruck, mausolée de l'empereur Maximilien. Dès son vivant il avait commandé son tombeau au plus fameux « tombier » de l'époque, le célèbre fondeur de Nuremberg, Peter Vischer. De ce monument qui ornait le chœur de la Collégiale, il nous reste un grand baldaquin et deux plaques en bronze transportés à Aschaffenbourg. L'une des plaques fondue en 1525 est à l'effigie du cardinal, qui est représenté en grandeur nature, mitré et la crosse à la main; la seconde, fondue en 1530 par Hans Vischer, représente la Madone debout sur un croissant de lune (2). Elles portent les armoiries conférées par Charles-Quint à la Collégiale : les trois paniers de sel et les trois vases à parfums. Le baldaquin monumental en bronze qui porte la date de 1536 semble bien avoir été destiné également au tombeau du cardinal. Mais nous ignorons l'agencement primitif de ce monument funéraire.

La Collégiale était non seulement un mausolée, mais encore une *châsse*. Elle possédait une incomparable collection de reliques connue sous le nom de *Heiligtum*. Halle était le centre du commerce des indulgences, et l'Ostension des reliques (*Zeigung des hochwerdigsten heyligthumbs*)

(1) Redlich, *op. cit.* Appendice 17. *Inventarium über die Kelche, Ornat, Antependia und andere Cleynot, so in der Sacristei der löblichen Stifftkirchen alhier zu Halle enthalten und gebraucht werden.*

(2) Le grand tableau de Hans Cranach à l'église de la ville (Stadtkirche) de Halle représente également la Madone au croissant de lune adorée par le cardinal.

y attirait la foule des pèlerins. Malgré les attaques furibondes de Luther qui tonnait contre les « idoles de Halle », le cardinal ne cessait d'en augmenter le nombre. A cet effet, il entretenait à Rome des agents spéciaux : il demandait aux électeurs de Saxe et de Brandebourg, convertis au luthéranisme, de lui céder les reliques, qui n'étaient plus pour eux que des ossements sans valeur et sans vertu.

Ce trésor réunissait les objets les plus hétéroclites. On y voyait des fragments de la chemise dans laquelle la Vierge avait enfanté le Christ et de la robe qu'elle portait le jour de la Salutation angélique. Parmi les reliques du Christ, il y avait notamment une ampoule de cristal avec le vin « que Notre Seigneur Jésus-Christ avait fait avec de l'eau (1) », un grand morceau du suaire (*Schweysstuch*) qui avait couvert son visage dans le tombeau (2), des fragments de la vraie croix et de la couronne d'épines. L'Ancien Testament était représenté par vingt-cinq fragments du buisson ardent. Le transfert de ces trésors à Mayence devait exciter quelques années plus tard la verve railleuse de Luther; il prétendait que les châsses de Halle s'étaient enrichies d'un morceau de la corne gauche de Moïse, de deux plumes et d'un œuf de la colombe du Saint-Esprit, d'une livre du vent de l'Horeb et qu'à ces insignes reliques le cardinal se proposait de joindre à sa mort, par un legs en bonne et due forme, « une once de son cœur pieux et une parcelle de sa langue véridique ».

La forme des reliquaires était très variée. L'inventaire énumère soixante-sept statues (*Bilder*), quarante châsses (*Särge*), cinquante-trois monstrances, en argent doré ou en cristal de roche, sans compter les crucifix, les custodes, les baisers de paix. Quelques-uns étaient de travail italien (*welsche Arbeit*); mais la plupart étaient marqués du poinçon des plus célèbres orfèvres d'Augsbourg et de Nuremberg.

Le plus précieux de tous ces reliquaires était la grande statue en argent de saint Maurice (*der grosse silberne Moritz*) qui se dressait devant le maître-autel sous un tabernacle. Saint Maurice était représenté sous les traits d'un jeune guerrier nègre cuirassé d'argent; ses cheveux crépus étaient coiffés d'une barrette sur laquelle flottait un grand panache de plumes d'autruche: sa main gauche s'appuyait sur le quillon de son épée,

(1) « *den unser Herr Cristus auss Wasser gemacht.* »

(2) C'est de là que la Collégiale tirait son nom : *ad sudarium Domini.*

tandis que de la main droite il tenait haut et ferme, comme un porte-étendard, la hampe d'un gonfanon de brocart d'or timbré d'un aigle noir (*Vexillum sancti Mauricii*).

De ce fabuleux trésor des *Mille et une Nuits*, il ne reste que quelques rares débris : la châsse de sainte Marguerite à la Collégiale d'Aschaffenbourg qui porte à côté de la roue de Mayence les armoiries de Magdebourg et d'Halberstadt, une croix reliquaire (*das marggravische Creutz*) qui avait été donnée au cardinal par le margrave Casimir de Brandebourg et que le chanoine Schnütgen a retrouvée au Musée national de Stockholm, au milieu du butin fait par les Suédois pendant la guerre de Trente ans (1). Nous n'avons pour reconstituer par la pensée ces merveilles évanouies qu'un petit livre imprimé orné de gravures sur bois : *das Halle'sche Heiligthumsbuch* (2) et le grand Codex manuscrit à miniatures de la Bibliothèque d'Aschaffenbourg : *Liber Ostensionis Reliquiarum* qui nous donnent l'inventaire exact et la reproduction plus ou moins fidèle des objets montrés à la fête des reliques (3).

Mausolée, reliquaire, la Collégiale de Halle était enfin un véritable *Musée* où s'entassaient les chefs-d'œuvre des meilleurs peintres de l'époque.

La bulle du pape Léon X relative à la fondation de la Collégiale prévoyait sept autels correspondant aux sept basiliques de Rome (*Ecclesiæ stationales*) à la visite desquelles étaient attachées des indulgences. Mais le cardinal trouva ce nombre insuffisant. La Collégiale ne possédait pas moins de dix-sept *altaria minora* sans compter le maître-autel et l'autel de la Croix (*Kreuzaltar*) qui s'adossait au jubé (*Lettner*). Les plus importants étaient voués aux patrons et au compatron de l'église : saint Maurice, sainte Madeleine et saint Érasme. Chaque autel était surmonté d'un retable.

Grâce à l'inventaire de 1525, nous savons exactement où se trouvait le tableau de Grünewald :

Uff dem Altar Maurici an dess probsts seitten, in auffgange : eyne kunstliche gemahlte taffel mitt Sanct Moritz und Erasmo.

(1) Schnütgen, *Die alte Abbildung des Reliquienkreuzes im Halle'schen Domschatz und das Original im Nationalmuseum zu Stockholm. Zeits. f. christ. Kunst*, X, 1898.

(2) Cette miniature a été publiée par Schneider dans le *Hohenzollern-Jahrbuch*. I, 1897.

(3) Terey, *Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumsbuch von 1520*. Strasbourg, 1892.

Il ornait l'autel de saint Maurice qui se dressait près du jubé dans le bas côté sud de la nef en pendant à l'autel de sainte Marie-Madeleine où l'on voyait une *Résurrection* de Hans Cranach (1).

Outre ces nombreux tableaux d'autel qui provenaient pour la plupart de l'atelier Cranach, la Collégiale possédait de magnifiques tapisseries flamandes, tissées d'or et de soie, véritables « peintures à l'aiguille » dont on tendait aux jours de fête le chœur, le jubé et la nef, de beaux manuscrits à miniatures tels que le célèbre missel enluminé en 1524 par Niklas Glockenton de Nuremberg. L'Inventaire ne mentionne pas moins de cent trente-cinq antependia brodés de perles, quatre-vingt-dix chasubles d'une richesse inouïe, chefs-d'œuvre des ateliers des Flandres ou d'Italie.

C'est vers 1530 que la splendeur de la Collégiale atteignit son apogée. Les jours de fête, le cardinal y célébrait lui-même la messe avec une pompe extraordinaire.

L'astronome de la cour électorale de Brandebourg qui passa par Halle en 1533 écrivait au duc Albert de Prusse : « Nous avons vu des cérémonies d'une grande magnificence. Le cardinal a dit lui-même la messe... J'ai vu bien des fêtes splendides, mais rien qui approche de celle-là. Le couronnement de l'Empereur n'était en comparaison qu'un jeu d'enfant. »

Un autre humaniste brandebourgeois, Georg Sabinus (2), qui se rendait de Berlin en Italie, s'arrêta cinq jours à Halle. Dans son *Itinéraire* rédigé en distiques latins, il raconte qu'il fut émerveillé par la fête de la Nativité de la Vierge, à laquelle il assista à la Collégiale. Le cardinal prit part lui-même à la procession, marchant sous un dais au milieu d'une longue théorie de prêtres. De magnifiques tapisseries flamandes tissées d'or étaient tendues le long de la nef.

Cingitur aulæis paries festisque tapetis
Quæ gens artifici Belgica pinxit acu.

Dans le chœur, séparé de la nef par un jubé, le maître-autel étincelait comme un buisson ardent de cierges. Le cardinal officiait, le front ceint d'une mitre ornée d'or et de pierres précieuses, la crosse en main. Et

(1) Aujourd'hui à la Galerie d'Aschaffenbourg.

(2) Georgii Sabisi, *Brandeburgensis Hodoeporicon itineris Italici*. 1535.

au-dessus de lui, dominant toute cette pompe, se dressait la statue reliquaire en argent du chevalier saint Maurice.

Astat et Albertus...
Grandibus is duplicem gemmis auroque coronam
Fronte gerit, dextra pontificale pedum.
At super effigies argenteus eminet omnes
Qui patrio ritu stat cataphractus eques.
Mauriciique refert procero corpore formam
Cujus clausa pii militis ossa tenet (1).

Tel est, évoqué en médiocres vers latins par un humaniste du Brandebourg, le spectacle que Grünewald a eu lui aussi sous les yeux et qu'il a fixé pour l'éternité dans son tableau de Munich. Le cardinal mitré lui apparut un jour de fête officiant *in pontificalibus* au maître-autel de la Collégiale devant la statue reliquaire du preux saint Maurice, « le chevalier cataphracte à la cuirasse d'argent ». C'est cette vision qui est devenue la *Rencontre de saint Érasme et de saint Maurice.*

Il fallait se hâter de fixer ce spectacle; car les jours de la Collégiale étaient comptés. La Réforme, partie de l'Université voisine de Wittenberg, faisait en Saxe de rapides progrès. Luther, l'Augustin défroqué qui ne cessait de fulminer de virulentes diatribes contre « l'évêque de Magdebourg », gagnait à sa cause des adhérents de plus en plus nombreux. Les chanoines de la Collégiale eux-mêmes passaient sans vergogne à l'ennemi.

En même temps, le cardinal se débattait au milieu d'embarras financiers inextricables. Ne pouvant acquitter une somme de vingt mille ducats qu'il devait aux Fugger, les grands banquiers d'Augsbourg, il avait dû leur abandonner comme garantie le contrôle du commerce des indulgences dans les diocèses de Mayence et de Magdebourg, et un commis des Fugger accompagnait partout son marchand d'indulgences (*Ablasskrämer*) pour encaisser le produit de la vente.

Pourchassé sans merci par la meute de ses créanciers de tout poil : princes, évêques, bourgeois des villes libres, juifs de Francfort, le cardinal se voyait obligé d'engager ou de vendre un à un tous les joyaux du trésor

(1) Ces vers qu'on pourrait prendre pour le programme du tableau de Grünewald sont de dix ans postérieurs.

de Halle : il dut, la mort dans l'âme, envoyer à la fonte son grand saint Maurice en argent.

Finalement la lutte devenait impossible, il fallut capituler. La Collégiale fut dissoute en 1541. Le cardinal ulcéré quitta la ville parjure qu'il avait comblée de ses grâces, et où il avait espéré dormir son dernier sommeil. Il fit transférer les trésors d'art les plus précieux : les plaques tombales des Vischer, les retables des Cranach et de Grünewald (1) à la Collégiale d'Aschaffenbourg, dans le diocèse resté fidèle de Mayence.

D'Aschaffenbourg, où il échappa aux pillages des Suédois pendant la guerre de Trente ans, le tableau de Grünewald fut transporté en 1836 à la Pinacothèque de Munich. C'est l'un des rares vestiges qui témoignent encore aujourd'hui de l'éphémère splendeur de la Collégiale de Halle.

Légendes de saint Maurice et de saint Érasme. — Nous savons maintenant dans quelles circonstances et pour quelle destination précise Grünewald a peint ce chef-d'œuvre. Avant de le décrire et de l'analyser en tant qu'œuvre d'art, précisons brièvement sa donnée iconographique et iconique, car c'est à la fois un tableau religieux et un portrait.

Saint Érasme et saint Maurice étaient contemporains : ils ont tous les deux subi le martyre au IVe siècle à la fin des grandes persécutions. Mais, dans la *Légende dorée*, il n'est pas question de leur rencontre, encore moins d'une conversation qu'ils auraient eue ensemble. La commande d'un tableau où les deux saints sont mis en présence ne se justifie donc par aucune raison iconographique; elle est due uniquement à cette circonstance toute fortuite que la Collégiale de Halle avait saint Maurice pour principal patron et saint Érasme pour patron secondaire ou « compatron ».

Saint Maurice (2) était le chef de la Légion thébéenne. Il fut martyrisé à Agaune, dans le Valais, avec tous les soldats de la Légio Felix Agaunensis, pour avoir refusé de marcher contre les chrétiens et de présider aux sacrifices ordonnés par l'empereur Maximien (3). Sur son

(1) Sur la liste des objets transportés de la Collégiale de Halle dans le diocèse de Mayence figurent en effet : *Die zwei gegossenn messing bilde in sanctuario. Item die zwei grosse tafelnn uff beyde altaria in den abseytten, als sancti Mauritij und der ander Marie Magdalene.*

(2) Detzel, *op. cit.*, p. 259.

(3) Le P. Delehaye, dans *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1906, range la Passion

tombeau s'éleva l'abbaye Saint-Maurice d'Agaune, le sanctuaire le plus vénéré de la Bourgogne transjurane.

Par allusion à son origine africaine et aussi sans doute parce que son nom de Mauricius évoquait l'image d'un More, il est très souvent représenté sous les traits d'un nègre, comme le mage Balthazar « roi du pays des Maures » (1). Les deux nègres de l'iconographie chrétienne (2) se trouvent réunis dans une *Adoration des Mages* de H. Baldung Grien (Musée de Berlin) qui provient précisément d'une église de Halle : au centre du triptyque, le mage noir adore Jésus, tandis que sur les volets saint Maurice, le chevalier nègre, fait pendant à saint Georges, le chevalier blanc.

Les gildes de marchands allemands qui s'étaient constituées au Moyen Age dans les villes des provinces baltiques affiliées à la Ligue hanséatique étaient connues sous le nom de Têtes Noires (*Schwarzhäupter*) à cause de la tête de More de saint Maurice, leur patron, qui leur servait de blason. Dans la maison des Têtes Noires de Riga qui rivalise avec celle de Revel, on voit encore aujourd'hui un surtout de table en argent, ciselé en 1651 par un orfèvre d'Augsbourg, qui représente saint Maurice en cotte de mailles et en bottes à revers, à cheval sur un hippocampe (3).

De l'abbaye de Saint-Maurice en Valais, le culte du saint noir se répandit dans toute l'Europe (4). En France, la cathédrale d'Angers est placée sous son vocable : au fond de la Bretagne, la petite église de Crozon est également placée sous l'invocation de saint Maurice et possède un retable figurant le martyre de la Légion. En Espagne, on admire au monastère de l'Escorial un magnifique tableau *Saint Maurice et les chefs de la Légion thébéenne* qui fut commandé au Greco vers 1582 par le roi

des martyrs Agauniens dans la catégorie des romans historiques. — Cf. Chanoine Ducis, *Saint Maurice et la Légion thébéenne*. Annecy, 1882. — F. Stolle, *Das Martyrium der thébäischen Legion*. Breslau, 1891. — Abbé Lejay, *Revue d'Histoire et de Littérature religieuses*, t. XI, 1906.

(1) Sur une Adoration des Mages du couvent autrichien de Klosterneuburg, c'est le mage Melchior qui est appelé *Kinig Melchior aus Mohrenland*. Drexler et List, *Tafelbilder in dem Museum des Stifts Klosterneuburg*. Vienne, 1906.

(2) A ces deux nègres de l'art chrétien, on peut encore joindre l'eunuque de la Candace, serviteur de la reine d'Éthiopie, qui fut baptisé par saint Philippe. Ce sujet a été traité par le peintre allemand Hans von Marcés et par Chassériau à Saint-Roch.

(3) Ce surtout est reproduit dans l'ouvrage de Prakhov, *Album de l'Exposition retrospective d'objets d'art de 1904 à Saint-Pétersbourg*. Pétersbourg, 1907.

(4) Stückelberg donne dans son *Heiligengeographie* (*Archiv für Kulturgeschichte*, VIII) une carte de l'expansion géographique du culte des martyrs de la Légion thébéenne.

Philippe II. Le seul tableau que l'Italie possède du Bernin représente saint Maurice et le massacre de sa Légion (Musée du Vatican).

Peut-être est-ce dans la région rhénane que ses effigies sont le plus nombreuses. Un vitrail du croisillon sud de la cathédrale de Strasbourg le représente avec saint Victor, saint Candide, saint Exupère, en harnois de chevalier, avec une cotte de mailles et une grande targe pointue. Parmi ses autres compagnons, saint Ours (Ursus) était particulièrement vénéré à Soleure et saint Géréon à Cologne. La Pinacothèque de Munich possède un retable, provenant de Cologne, sur le revers duquel le peintre franco-colonais Pierre des Mares (1) a évoqué saint Maurice à la tête de la Légion thébéenne refusant de sacrifier aux idoles.

Mais nulle part sa popularité n'était plus grande que dans l'archevêché de Magdebourg et notamment à Halle où il était à la fois patron de la ville, du château épiscopal (*Moritzburg*) et de la Collégiale. Aussi son effigie peinte ou sculptée se retrouvait-elle dans toutes les églises de Halle dont il était pour ainsi dire le palladium.

Quant à saint Érasme, « compatron » de la Collégiale, c'était un évêque du patriarcat d'Antioche qui se réfugia dans le Liban au commencement des persécutions de Dioclétien. D'après la légende, son martyre aurait été horrible : les bourreaux, après lui avoir ouvert le ventre, auraient dévidé ses intestins sur un treuil. De là vient qu'il a comme attribut un cabestan avec des intestins enroulés. Il aurait cependant survécu à cet affreux supplice. Après son martyre, il aurait été jeté dans un cachot d'où un ange l'aurait délivré et il serait mort plein de jours à Formies près de Gaète, où étaient conservées ses reliques.

Cette légende hagiographique est née sans doute comme beaucoup d'autres de la fausse interprétation d'une image symbolique dont le sens s'était perdu. « Saint Érasme ou saint Elme, écrit à ce propos M. Mâle (2), était le saint favori des matelots de la Méditerranée; son image se voyait à l'avant des felouques des mers latines. En sa qualité de patron des marins, saint Érasme portait à la main un cabestan où s'enroulait un câble. Loin des côtes, un pareil emblème ne pouvait plus être compris. Les popu-

(1) Cf. Voll, *Münchener Jahrbuch*, 1907, p. 43.

(2) Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle*, p. 333. — Les Espagnols ont fait de saint Elme San Telmo.

lations de l'est de la France, chez qui saint Érasme était en grand honneur, imaginèrent que le saint évêque tenait à la main, comme les autres martyrs, l'instrument de son supplice. » Ainsi cette histoire horrifique se réduirait en somme à un quiproquo : un câble de navire que des « terriens » naïfs auraient confondu avec des boyaux humains.

De cette fausse interprétation d'un attribut naquit une seconde légende. Le peuple, prenant le câble enroulé sur un guindal pour des intestins pelotonnés, vit dans ce singulier accessoire non seulement l'emblème de son supplice, mais encore une sorte d'enseigne parlante indiquant le genre de maladies qu'il était censé guérir. Aussi avait-on recours à son intercession pour calmer tous les maux d'entrailles, depuis la colique jusqu'aux douleurs de l'enfantement. Aujourd'hui encore dans le Soissonnais les mères dont les enfants ont la colique invoquent la statue de saint Érasme en lui passant autour du cou des écheveaux de fil.

Ce saint, assez peu connu en France, était particulièrement vénéré en Allemagne parce qu'il faisait partie, comme saint Cyriaque, de la cohorte des Quatorze Auxiliateurs (*Nothelfer*) (1).

Son atroce supplice a été un thème favori des deux époques qui ont eu le goût le plus prononcé pour les sujets cruels : le XV^e^ et le XVII^e^ siècle. On sait avec quel flegme batave Thierry Bouts a représenté cette scène dans son célèbre tableau peint vers 1465 pour la chapelle de Saint-Érasme dans l'église Saint-Pierre de Louvain. Le martyr est étendu sur une table d'opération : après lui avoir incisé l'abdomen, ses deux bourreaux dévident ses intestins et les enroulent sur un treuil aussi placidement que si c'était « la laine d'un écheveau ou la soie d'un cocon » (2). La première commande que Nicolas Poussin obtint à Rome vers 1630 fut aussi un *Martyre de saint Erasme*, destiné à l'un des autels de Saint-Pierre (3).

Ce sujet ne pouvait pas manquer dans la série des retables de la Collégiale de Halle. A l'occasion du transfert des reliques du saint, Albert de Brandebourg commanda, en 1516, à l'atelier Cranach un *Martyre de saint Erasme* qui se trouve aujourd'hui à la Galerie d'Aschaffenbourg.

(1) DETZEL, *Christliche Ikonographie*, t. II, p. 560. — WEBER, *op. cit.*

(2) M. ROOSES, *Flandre*. Paris, 1913.

(3) L'esquisse de ce tableau du Poussin est conservée au château de Wilanow, près de Varsovie.

La glorification du cardinal Albert de Brandebourg. — Le tableau de Grünewald ne présente, en somme, qu'un intérêt hagiographique très minime. Il ne se propose nullement d'illustrer, d'après la *Légende dorée*, la vie et le supplice des deux saints Maurice et Érasme. Son objet véritable est la *glorification du cardinal Albert de Brandebourg* en tant que fondateur de la Collégiale Saint-Maurice de Halle.

SAINT ÉRASME
(VOLET DE RETABLE)
Atelier Cranach
(Halle, église Notre-Dame).

De même que le saint Antoine du retable d'Isenheim est le portrait de Guido Guersi, le saint Érasme du tableau de Halle est le portrait d'Albert de Brandebourg. Le caractère très individuel de son masque et la comparaison de ses traits avec les innombrables portraits que nous possédons du cardinal ne laissent aucun doute à ce sujet, et s'il pouvait en subsister, les armoiries de Mayence, de Magdebourg et d'Halberstadt brodées au bas de son aube suffiraient à les dissiper. Ces traits pâles et bouffis, ces gros yeux injectés à fleur de tête, cette lippe charnue et sensuelle, ces bajoues qui empâtent le bas du visage se retrouvent, plus ou moins idéalisés, dans toutes les effigies du prélat. Nous les reconnaissons dans les deux portraits gravés d'A. Dürer : Le *Petit Cardinal* de 1519 (B. 102) et le *Grand Cardinal* de 1524 (B. 103)(1), sur la plaque funéraire en bronze fondue par Peter Vischer le Jeune en 1525 (Collégiale d'Aschaffenbourg), dans les nombreux portraits de l'atelier Cranach où le cardinal apparaît soit en buste (Pétrograd, Ermitage), soit à genoux, en adoration devant le Christ en croix (Munich, anciennement Augsbourg), ou devant la Vierge au croissant de lune (Halle, 1529), enfin sur les plaquettes du célèbre médailleur d'Augsbourg Hans Schwarz et du médailleur saxon Hans Reinhart (1535).

Dans un grand nombre de ces portraits, le cardinal est représenté sous

(1) L'Albertina possède l'étude originale au crayon, exécutée à la Diète d'Augsbourg en 1518, qui a servi à Dürer pour la gravure du Petit Cardinal. Lippmann-Meder, 547. Le profil du Grand Cardinal est plus idéalisé.

les traits d'un saint. Tantôt il est costumé en saint Jérôme dans sa cellule (Darmstadt, 1526) ou dans un paysage (Berlin, 1527), tantôt, comme dans le tableau de Grünewald et un volet d'autel de Hans Cranach, provenant également de la Collégiale de Halle (Galerie d'Aschaffenbourg), il est travesti en saint Érasme (1).

Le fondateur et le haut protecteur de la Collégiale nous apparaît ici en grand arroi, *in plenis pontificalibus*, tel qu'il se montrait aux yeux éblouis des fidèles les jours de grandes fêtes liturgiques (2). Il s'avance tout caparaçonné d'or et, pour reprendre une pittoresque expression de Martial d'Auvergne, « tout enharnaché d'orfévrerie ». Rien de plus évocateur des pompes de la Collégiale de Halle que cette imposante figure de prélat, paré comme une châsse, succombant sous le poids de ses « habits orfévrés ».

Sur sa tête s'enfonce une gigantesque mitre ornée de pierres précieuses dont les soufflets brodés présentent en relief les figures de saint Maurice et de sainte Madeleine, patrons de la Collégiale; le frontal d'orfroi descend presque jusqu'à l'arc des sourcils. Les hautes coiffures épiscopales qui, à partir du XV^e^ siècle, remplacent les mitres courtes des évêques du Moyen Age rivalisent de hauteur avec les hennins des damoiselles. Le poids de ces mitres démesurément allongées, couvertes d'orfrois, de « semence de perles » d' « ymaiges d'or entaillées », était écrasant. L'inventaire du duc de

SAINT MAURICE
(VOLET DE RETABLE)
Atelier Cranach
(Halle, église Notre-Dame).

(1) Dans un autre tableau disparu de Hans Cranach à la cathédrale de Mayence, le cardinal était représenté en saint Martin.

(2) Sur les vêtements liturgiques, on peut consulter : Ch. DE LINAS, *Anciens vêtements sacerdotaux*. Paris, 1860-1863. — Louis DE FARCY, *La Broderie du XI^e^ siècle jusqu'à nos jours*. Angers, 1890. — P. I. BRAUN, *Die liturgische Gewandung*. Fribourg, 1907. — C. ENLART, *Manuel d'Archéologie française*, t. III. *Le Costume*. Paris, 1916.

Bourgogne Philippe le Hardi mentionne « une grant mittre d'or » pesant avec ses fanons plus de quatre kilogrammes.

La splendeur des vêtements répond à celle de la coiffure. Pour signifier qu'il réunit en sa personne toutes les dignités, le prélat ne porte pas moins de quatre vêtements liturgiques surperposés. L'*aube* de lin blanc, qui tombe jusqu'aux pieds, recouvrant ses sandales, est garnie par devant d'un riche parement de broderies héraldiques aux armes de Mayence, de Magdebourg et d'Halberstadt, sommées de la mitre épiscopale; par-dessus l'*alba parata* sont passés trois autres vêtements qui s'arrêtent un peu au-dessous des genoux : le rochet ou *tunicella* en étoffe rouge tissée d'or, la *dalmatique* aux larges manches courtes et enfin la *chasuble* (*casula*, *planeta*) en rigide brocart d'or.

Son cou est engoncé dans un *amict* ou huméral enrichi de précieuses broderies. De son bras gauche retombe l'étroite bandelette du *manipule* à franges, parfilé de perles. Ses doigts, gainés de *gants pontificaux* (*chirotheca*) en soie blanche, sont cerclés d'anneaux de saphir et d'améthyste (1).

Tandis que sa dextre s'appuie sur le treuil aux intestins dévidés, attribut du martyre de saint Érasme, sa main gauche tient la hampe d'une magnifique crosse épiscopale (*pedum*), à la douille de laquelle pend un *sudarium* rose pâle. Au-dessous de la volute du crosseron, le nœud de cette crosse s'élargit en forme de baldaquin gothique à pinacles abritant dans le creux d'une minuscule chapelle une statuette de la Vierge.

Tout ce harnois épiscopal est d'une rigoureuse exactitude documentaire. Nous n'avons malheureusement rien conservé de la riche « chapelle » de la Collégiale de Halle qui rivalisait avec celle des ducs de Bourgogne. Mais nous savons par les descriptions des inventaires que cette mitre d'apparat (*mitra solemnis*), toute « pourfilée de perles », cette précieuse chasuble en brocart d'or, cette crosse épiscopale, ont été scrupuleusement copiées par Grünewald dans le trésor de la Collégiale. Un inventaire rédigé en 1548 à la mort du cardinal Albert de Brandebourg mentionne en effet une crosse démontable en argent doré avec un tabernacle abritant une image de la Vierge; dans la volute est serti d'un côté un diamant et de l'autre un camée enrichi de perles et de

(1) Dans les *Pontificalia* de l'archevêque Ernest de Saxe, prédécesseur d'Albert de Brandebourg à l'archevêché de Magdebourg, figurent *vier Pontificall ringe mit saphiren und eynem amantisten*.

rubis (1). C'est bien cette crosse historiée du trésor de Halle que porte l'archevêque dans le tableau de Grünewald.

L'armure d'argent de saint Maurice fait pendant à la chasuble en brocart d'or de saint Érasme. Son éclat mat discrètement rehaussé de minces filets dorés fait valoir par sa sobre distinction l'opulence des vêtements épiscopaux. C'est un excellent spécimen des harnois ciselés par les célèbres armuriers (*Plattner*) d'Augsbourg et de Nuremberg. A la fin du Moyen Age, les *armures de plates*, composées de pièces rigides en acier poli, ont définitivement éliminé les anciennes *armures de mailles* (hauberts). Le harnois de saint Maurice se compose d'un corselet bombé serré à la taille et d'une courte jupe lamée ou braconnière, évasée en forme de cloche, à laquelle sont fixées des tassettes. Les bras sont protégés par des brassarts et des cubitières, les jambes par des cuissots ne couvrant que la partie antérieure des cuisses et des grèves reliées à l'articulation par des genouillères. Les mains ne portent pas de gantelets: mais les pieds sont chaussés de sollerets à bout arrondi ou en pied d'ours qui remplacent au XVI^e^ siècle les formes effilées dites à la poulaine. On remarquera que, comme dans toutes les armures de joute, le côté gauche est spécialement renforcé d'un grand buffe ou garde-col. C'était le côté le plus exposé aux coups : car dans les tournois les chevaliers avaient l'épaule droite toujours tournée du côté de la barrière (2).

La décoration de l'armure de saint Maurice ne comporte pas, comme certaines armures de parade, des bas-reliefs exécutés au repoussé. Le seul motif d'ornementation consiste en ourlets dorés incrustés de perles et de cabochons qui soulignent le dessin des plates du garde-col, des cubitières, de la jupe lamée à nervures d'or.

Ce harnois est, comme le costume de saint Érasme, d'une stricte exactitude : c'est la copie de la statue reliquaire qui ornait le maître autel de la Collégiale. A ce point de vue on peut comparer le saint Maurice de Grünewald au Charles-Quint équestre du Titien (Musée du Prado) que

(1) REDLICH, Beilage 38. « *Ein silbern übergulter Bischoffsstab in vier zerlegten stuckhen mit einem thabernackel, darin ein Marienbilld, oben herumb inn der Khrune uff einer seitten mit vierzehen cleinen, zweyen grossen perlen, drej robin wagken unnd in der mitte mit einem diamant-uff der anndern seitten mit 37 perlin, mit vasst gross, sieben robinlin, acht diemantlin und in der mitte mit einem anngesicht von gamehn geschnitten.* »

(2) ENLART, *Manuel d'Archéologie française. Le Costume*, p. 520.

l'artiste a revêtu d'une armure encore visible aujourd'hui à l'Armeria de Madrid. L'original de l'armure de saint Maurice n'existe plus : mais nous la connaissons indirectement par une miniature du Codex d'Aschaffenbourg d'où il ressort avec évidence que Grünewald a copié scrupuleusement son modèle.

Cependant l'artiste s'est permis deux légères variantes commandées par la composition de son tableau. Dans la statue reliquaire, saint Maurice tenait à la main la hampe d'un gonfanon. Grünewald supprime ce vexillum qui aurait embarrassé le chevalier nègre pour discuter avec saint Érasme. En outre, la statue du saint était coiffée d'un chapeau à larges bords surmonté d'un « plumail » de plumes d'autruche. A ce grand *chappel de plumes* qui aurait éclipsé par son ampleur excessive la mitre monumentale de l'archevêque, Grünewald substitue très judicieusement un *chappel d'orfèvrerie*, légère couronne en or ciselé enrichie de grosses perles et de pierres précieuses. Ce tortil de perles n'est d'ailleurs pas une invention du peintre. Une des miniatures du Codex d'Aschaffenbourg nous révèle que le trésor de Halle possédait, outre la célèbre statue reliquaire en argent, un chef reliquaire de saint Maurice. C'est à ce chef reliquaire que Grünewald a emprunté le modèle de son frontal.

Tels sont les éléments qui s'offraient au pinceau de Grünewald. Mais le grand artiste ne s'est pas contenté de tirer du harnois épiscopal et du harnois guerrier deux prodigieuses « natures mortes ». Ses deux saints ne sont pas de simples mannequins servant de support à des vêtements liturgiques et à une panoplie : son génie a animé la chasuble d'or et l'armure d'argent.

La composition et le coloris. — La rencontre des deux saints devient une conversation, un dialogue. Leur entretien est plus animé que le paisible colloque des deux vieux ermites du retable d'Isenheim : ils semblent si bien discuter et chercher à se convaincre que le tableau était jadis intitulé sur les catalogues de la Pinacothèque : *Conversion de saint Maurice par saint Érasme* (1). Cette appellation est évidemment erronée : car le chef de la Légion thébéenne est auréolé du nimbe réservé aux saints : il est

(1) C'est ainsi qu'il est intitulé dans le guide de Louis Viardot, *Les Musées d'Allemagne*. Paris, 1844.

SAINT ÉRASME ET SAINT MAURICE

Par Grunewald (Pinacothèque de Munich).

donc représenté après sa conversion et, loin de subir l'assaut des arguments de saint Érasme, c'est lui qui a l'air de vouloir persuader l'évêque.

Au point de vue de la composition, le tableau de Grünewald rappelle un tableau d'Antonio Pisanello, à la National Gallery de Londres, qui traite un sujet très analogue : l'*Entretien de saint Antoine et de saint Georges*. Au lieu de camper les deux saints l'un à côté de l'autre comme des statues, Pisanello les représente également en mouvement. Le vieil anachorète encapuchonné, s'appuyant sur sa béquille à clochettes, vient courtoisement au devant du chevalier en armure d'acier qui a mis pied à terre à la vue du vieillard.

PORTRAIT D'ALBERT DE BRANDEBOURG EN SAINT ÉRASME

Par Grünewald.

Non content d'introduire du mouvement dans sa composition, Grünewald l'anime par des oppositions savantes. Le contraste entre la gesticulation cordiale du nègre et la froideur réservée du Brandebourgeois est très finement observé. La dignité guindée de l'évêque au regard atone, au masque bouffi et empâté par une graisse malsaine, fait ressortir la vivacité du condottiere noir, dont les cheveux crépus, le front fuyant, le nez épaté, la bouche lippue sont pris sur le vif. Les deux types antithétiques de l'Africain et de l'homme du Nord sont si fortement différenciés que, de même qu'on a baptisé les Apôtres de Dürer les *Quatre Tempéraments*, on pourrait interpréter, conformément à la fameuse théorie de la médecine ancienne, les saints de Grünewald comme la personnification de *deux tempéraments :* le flegmatique et le sanguin (1).

(1) On sait que les médecins du XVI^e^ siècle distinguaient quatre complexions ou tempéraments : les sanguins, les nerveux, les bilieux et les flegmatiques (*phlegmaticus vel pituitosus*).

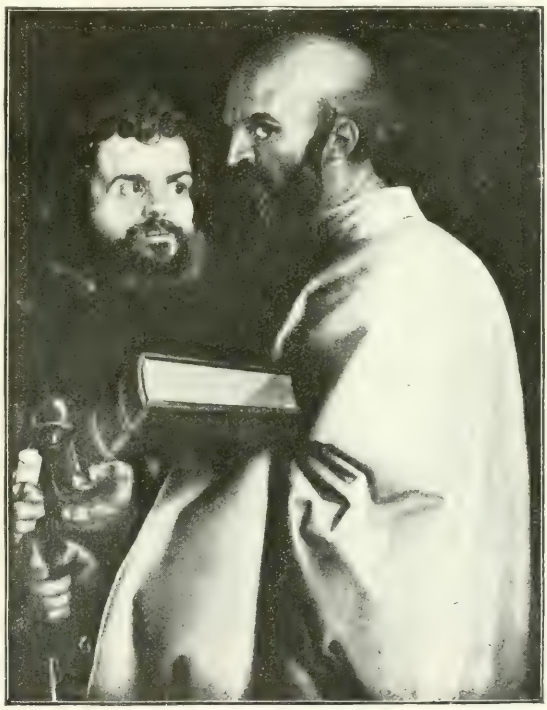
Grünewald souligne habilement le contraste des deux protagonistes par l'attitude des personnages de leur suite. A côté de saint Érasme s'avance un vieux prêtre au crâne chauve, vêtu d'une soutane violette, qui est probablement le prieur (*Propst*) de la Collégiale. L'escorte de saint Maurice se compose d'un jeune arbalétrier maure, vêtu d'un pourpoint à crevés, qui porte son arbalète sur l'épaule et une flèche à la main précédant un gros de soldats de la Légion thébéenne dont on ne distingue que les piques, les bas rouges ou bleus et les souliers clabauds. Le chanoine maussade qui accompagne saint Érasme semble se quereller avec l'estafier de la suite de saint Maurice. C'est ainsi que dans les comédies de Molière maîtres et valets, marquises et soubrettes forment deux couples antithétiques qui se servent mutuellement de repoussoir. De même, dans le tableau de Grünewald, le contraste entre les deux saints qui discutent gravement et leurs acolytes qui se gourment produit un effet humoristique qui donne à la composition plus de variété et de vie.

Le groupement des figures est franchement asymétrique. Saint Maurice, qui est le personnage principal puisqu'il est le patron de la Collégiale et le titulaire de l'autel, s'avance presque jusqu'au milieu du tableau; saint Érasme est repoussé à gauche jusqu'au bord du cadre. L'équilibre est rétabli par les figures accessoires du second plan.

Mais cette recherche du contraste et du mouvement, cette liberté de composition n'excluent pas le style. A l'exemple des Vénitiens et d'A. Dürer dans ses dernières œuvres, Grünewald vise à donner à ses personnages, qu'il peint plus grands que nature, un caractère de majesté. Il semble qu'arrivé à ce stade de son évolution, sa fougue juvénile se soit assagie et que, renonçant aux attitudes contournées, aux draperies bouillonnantes et tumultueuses, à toutes les fioritures « baroques » de son style, il s'efforce vers un idéal de simplicité et de grandeur. Quand on compare cette Santa Conversazione aux gentillesses mièvres de Schongauer, aux figures grêles, menues, étriquées des Primitifs allemands du XV^e^ siècle, on est étonné du chemin parcouru. Il semble qu'un art nouveau s'épanouisse auquel l'ampleur des formes et des masses colorées confère un caractère *monumental*.

L'exécution est prestigieuse. Il se peut que les *Apôtres* de Dürer qui sont exposés dans la même salle à la Pinacothèque de Munich soient d'un

dessin plus grandiose et plus riches de vie intérieure. Toujours est-il que le chef-d'œuvre de Dürer est éclipsé et comme éteint par le voisinage du tableau de Grünewald qui le surpasse infiniment par l'éclat et la délicatesse du coloris. La chape en brocart d'or de saint Érasme, l'armure coruscante de saint Maurice sont des « morceaux » d'une beauté unique dans la peinture germanique du XVI[e] siècle. Dans son *Histoire de la peinture allemande*, Janitschek, qu'on ne saurait accuser de partialité pour Grünewald dont il ne soupçonnait pas toute la grandeur, avoue qu' « au point de vue de la maîtrise de la technique picturale, c'est le plus grand chef-d'œuvre qu'ait créé l'art allemand » (1).



LES APOTRES SAINT PAUL ET SAINT MARC (DÉTAIL)
Par Dürer (Pinacothèque de Munich).

Avec un art souverain, Grünewald oppose et nuance les couleurs. Sa palette est d'une extrême richesse. Le jaune d'or des ornements sacerdotaux de saint Érasme, le gris bleuté de l'armure d'argent de saint Maurice qui se détachent en vigueur sur le fond uni d'un rideau vert foncé sont les deux notes dominantes de la symphonie. Cet accord fondamental de jaune d'or et de gris bleu est soutenu par la vibration des rouges qui, au lieu de s'étaler en larges masses, sont répartis dans tous les coins du tableau : rochet de saint Érasme, chausses de saint Maurice, bas, pourpoint et barrette à taillades de l'arbalétrier. La variété de ces rouges est merveilleuse : toute la gamme s'y déploie depuis le rouge jaune vermillon et cadmium jusqu'au violet en

(1) « *In Bezug auf die Beherrschung der malerischen Technik, das grösste Meisterwerk, welches die deutsche Kunst geschaffen.* »

passant par le cinabre pur, la couleur favorite de Grünewald. Cette harmonie d'or, d'argent et de vermillon est d'une plénitude et d'une magnificence incomparables.

L'extraordinaire impression de richesse que donne ce tableau qui a l'éclat d'un émail translucide et la somptuosité d'une orfèvrerie est obtenue par des artifices de technique que Grünewald emprunte aux Primitifs flamands. Sur une préparation au plâtre, les Quattrocentistes brugeois étendaient une mince feuille d'or qui transparaît sous la limpidité des glacis. Dans le tableau de Grünewald, les nimbes, les orfrois, les ornements en brocart d'or sont peints également sur des lamelles d'or recouvertes de glacis bruns.

Ces tons locaux, d'une rare opulence, ne sont pas brutalement juxtaposés : il sont reliés entre eux par de subtils passages et s'harmonisent dans le clair obscur. Les acolytes du second plan sont noyés dans la pénombre. La lumière qui vient de droite se concentre sur les deux personnages principaux : elle effleure de biais la cuirasse d'acier du nègre qu'elle fait miroiter et frappe de plein fouet la chasuble d'or de l'évêque qui rutile comme une coulée d'or en fusion.

La touche tantôt très large, tantôt menue est d'une prodigieuse virtuosité. Le visage adipeux de l'évêque est peint à larges coups de pinceau, tandis que les orfrois de sa mitre et de sa chasuble sont fignolés avec une application et une patience de miniaturiste.

En face des *Quatre Apôtres* de Dürer, chef-d'œuvre de dessin expressif, mais d'un coloris si pauvre et si froid qu'on dirait des « cartons coloriés ». les *Deux Saints* de Grünewald représentent le triomphe de l'art de peindre.

III — LE RETABLE DE LA SAINTE-CROIX DE TAUBERBISCHOFSHEIM (CARLSRUHE)

Le *retable de la Sainte-Croix* du Musée de Carlsruhe constitue avec la *Pietà* d'Aschaffenbourg une sorte de cycle où reparaît pour la dernière fois ce thème de la Passion qui traverse comme un leitmotiv l'œuvre de Grünewald.

Ce retable dont on a tiré deux tableaux ne se présentait pas primitive-

ment sous forme de diptyque : la *Crucifixion* et le *Portement de croix* ne sont que l'avers et le revers d'un même panneau peint sur les deux faces qui ornait l'autel de la Sainte-Croix (*Heiligkreuzaltar*) dans l'église de Tauberbischofsheim, village situé non loin d'Aschaffenbourg, au nord du grand-duché de Bade (1).

Ce chef-d'œuvre fut découvert en 1873 par le peintre badois Hans Thoma et le conservateur du Musée de Cassel, Oscar Eisenmann. Les villageois n'avaient naturellement aucune idée de sa valeur. Quelques années plus tard, Eisenmann eut la surprise de retrouver le tableau chez un doreur de Tauberbischofsheim, qui l'avait accepté de la fabrique en guise de paiement. Il réussit en 1882 à le faire acheter par un riche collectionneur de Cassel, Edward Habich. C'est alors que le panneau fut scié à mi-bois et découpé en deux tableaux (2) qui furent exposés pendant quelques temps à la Galerie de Cassel où ils tombèrent sous les yeux d'Huysmans qui les a décrits dans son roman : *Là-Bas*. Cependant, réclamé par le Gouvernement badois, qui considérait son aliénation comme entachée de nullité, le retable dédoublé revint en 1889 à son lieu d'origine, l'église de Tauberbischofsheim, où il continuait à se dégrader, lorsque enfin en 1899 la fabrique consentit moyennant une somme de 40.000 marks à le céder au Musée de Carlsruhe.

Telles sont les aventures et les pérégrinations de ce retable miraculeusement échappé au vandalisme inconscient de paysans badois. Nous n'avons aucun renseignement sur les circonstances dans lesquelles il fut commandé à Grünewald. Fut-il offert à l'église de Tauberbischofsheim, qui dépendait du diocèse de Mayence, par l'archevêque Albert de Brandebourg pour remplacer un autel détruit pendant la Guerre des Paysans ? Pure conjecture qu'aucun document ne confirme. Tout ce que nous pouvons affirmer d'après les caractères de style et notamment les détails d'architecture, c'est que ce retable est une des dernières œuvres de Grünewald.

Nous est-il parvenu dans son intégrité ou faut-il le considérer comme le fragment d'un ensemble plus considérable ? Ce qui ferait pencher pour la

(1) Ad. von Oechelhoeuser, *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden. Kreis Mosbach*, 1898, p. 157.

(2) La même aventure arriva au célèbre retable de la *Maesta*, peint par Duccio pour la cathédrale de Sienne.

seconde hypothèse, c'est que les panneaux peints sur les deux faces sont presque toujours des volets de retables. Mais la chapelle de la Croix de l'église de Tauberbischofsheim était beaucoup trop petite pour abriter un retable avec des ailes de pareilles dimensions.

Ainsi le tableau de Tauberbischofsheim serait non un volet de retable, mais un tableau d'autel. Si, contrairement à l'usage, il était peint sur les deux faces, c'est qu'au lieu de s'adosser au mur d'une chapelle il se dressait sans doute à l'entrée du chœur et qu'il était visible par derrière.

A) *LE PORTEMENT DE CROIX*

Le *Portement de croix* (*Kreuzschleppung Christi*) qui formait le revers du panneau est, avec la Madone de Stuppach, un des tableaux les plus endommagés de l'artiste : il a été restauré deux fois par Aloïs Hauser et un tableau deux fois restauré est généralement un tableau perdu. Nous ne pouvons plus guère juger que de la composition.

Si l'on constituait avec les œuvres de Grünewald un cycle de la Passion, cette scène se placerait immédiatement après la *Dérision du Christ* de Munich. « Les chevaliers de Pilate, dit le Miroir de Salvation (1), despouillèrent à Jhésus Christ sa vesture de pourpre et le revestirent de ses robes dont il avait été despouillié, puis mirent sur ses épaules une grande croix pour la porter au mont de Calvaire. »

Le thème iconographique. — D'après les synoptiques, c'est Simon qui porte la croix. D'après le quatrième évangile au contraire, Jésus la porte lui-même. L'art de l'Orient adopte de préférence la première version, tandis que l'Occident choisit la seconde (2). Les exégètes ont tenté de concilier Jean avec les synoptiques en imaginant que le Sauveur commença par porter la croix, de même qu'Isaac avait porté le bois de l'holocauste et que, « lorsque ce qui avait été préfiguré fut accompli, Simon de Cyrène se chargea de la corvée ».

(1) Éd. Perdrizet et Lutz, XXII.

(2) Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 362.

Dans l'art chrétien primitif, le Christ porte la croix comme un trophée. « Semblable aux vainqueurs, dit saint Jean Chrysostome, il tenait sur ses épaules le symbole de la victoire. » Dans les fresques de Giotto au XIV^e^ siècle, le Sauveur apparaît encore ferme et droit, portant avec aisance une croix légère.

Mais à la fin du Moyen Age, on voit prévaloir une conception opposée. Le Christ ne monte plus au Golgotha comme un triomphateur

LE GRAND PORTEMENT DE CROIX
Par M. Schongauer.

au Capitole : il trébuche à chaque pas, s'abat lourdement sur les genoux ou, à bout de forces, s'étend tout de son long sur le sol. L'art s'inspire des méditations du Pseudo-Bonaventure qui précise ainsi les détails du supplice : « La croix du Sauveur avait quinze pieds de haut. On le presse, on l'abreuve d'outrages... Vois comment il marche, courbé sous la croix et haletant. »

Comme dans l'*Annonciation* d'Isenheim, Grünewald emprunte l'épigraphe de sa composition à une prédiction du prophète Isaïe (53) qui s'inscrit en gros caractères romains sur l'entablement d'un portique. « *Er*

ist umb unser Sund willen geslagen (1) : il est frappé pour nos péchés. » Cette inscription est très précieuse parce qu'elle nous permet de retrouver avec sûreté la source à laquelle a puisé l'artiste, le programme dont il s'est inspiré. Elle est extraite d'une prophétie relative à l'humiliation volontaire du Messie. Voici le passage que Grünewald a certainement médité :

« Il n'a ni beauté ni éclat pour attirer nos regards, ni rien qui nous le fasse désirer; homme de douleurs et connaissant la souffrance, il inspire le mépris comme un lépreux devant qui on se couvre le visage, et nous n'en faisions aucun cas.

« Cependant il a porté nos maladies, et il s'est chargé de nos douleurs, et nous, nous pensions qu'il était frappé de Dieu, battu et affligé. Mais *il était meurtri pour nos péchés* et frappé pour nos iniquités. Ce châtiment qui nous apporte la paix est tombé sur lui et c'est par sa meurtrissure que nous avons la guérison...

« Il est maltraité, il est affligé et il n'ouvre point la bouche; comme un agneau mené à la boucherie, comme une brebis muette devant celui qui la tond, il n'ouvre pas la bouche (2). »

Tel est le texte qui a inspiré à Grünewald l'expression douloureuse de ce Christ aux abois, dont les yeux plaintifs d'agneau blessé semblent invoquer le Père et le prendre à témoin de la cruauté des hommes. Dans le regard implorant de cette victime innocente couronnée d'épines se trouve déjà en germe toute la sentimentalité douceâtre des *Ecce Homo* de Guido Reni. Cette rencontre n'a rien de fortuit, car la sentimentalité de l'art baroque allemand de la fin du Moyen Age ressemble singulièrement à celle de l'art baroque italien du XVII[e] siècle.

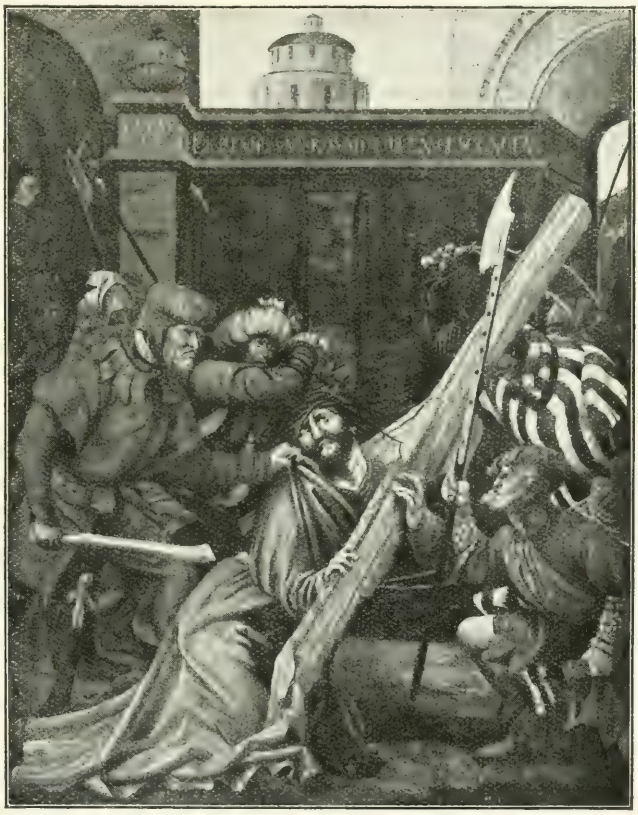
Grünewald a choisi le moment où le Christ tombe sous le poids de la croix, trop lourde pour ses épaules meurtries.

Son regard poignant ne désarme pas la sauvagerie des bourreaux auxquels l'artiste a prêté, suivant la tradition du théâtre des Mystères, des figures patibulaires et presque caricaturales. Un des tortionnaires empoigne brutalement Jésus par l'épaule; un moricaud enturbanné brandit un

(1) Cette version semble empruntée, comme nous l'avons dit, à la traduction de la Bible de Luther parue en 1527 : ce qui confirmerait la datation tardive de ce retable.

(2) *Sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondentes se obmutescet et non aperiet os suum.* Ce même verset est inscrit sur le phylactère d'Isaïe au *Puits de Moïse* de Claus Sluter.

gourdin et l'assène à tour de bras sur son échine comme sur une mule rétive qui refuserait d'avancer; des cavaliers, des porte-lance regardent avidement le Christ pantelant sous cette grêle de coups; au premier plan, un hallebardier au mufle bestial, à la mâchoire disloquée, met un genou en terre pour mieux se repaître des souffrances de l'Homme-Dieu et ricane férocement. De même que dans le *Christ aux outrages*, l'artiste souligne ce pathétique contraste entre la mansuétude de la victime et l'acharnement des bourreaux.



LE PORTEMENT DE CROIX

Par Grünewald (Musée de Carlsruhe).

Les vêtements pittoresques des bourreaux qui contrastent avec la robe simple et « sans âge » du Christ sont très intéressants au point de vue de l'histoire du costume dans le premier quart du XVI^e^ siècle. Les coiffures en particulier sont d'une extraordinaire variété : salade d'homme d'armes, turban de janissaire, béret de reître aux bords déchiquetés, tous les genres de couvre-chef en usage à cette époque s'y retrouvent jusqu'à cette singulière coiffe à oreillettes et à mentonnière qui s'adapte à une courte pèlerine tailladée.

Le lieu de la scène est sommairement indiqué; c'est l'espace entre la porte intérieure et la porte extérieure de l'enceinte de Jérusalem. Les détails d'architecture sont, comme dans le volet de Fribourg, de style Renaissance. Le cintre des arcades est décoré d'une frise de palmettes. Le

portique qui relie les deux portes est surmonté d'un entablement derrière lequel on voit bomber la coupole du temple de Jérusalem, coiffée d'un lanternon. Ce temple rond rappelle le « tempietto » que Bramante édifia vers 1502 à Rome dans la cour du couvent de S. Pietro in Montorio et dont s'inspira sans doute en 1521 le célèbre fondeur nurembergeois Peter Vischer dans l'épitaphe en bronze de Marguerite Tucher à la cathédrale de Ratisbonne.

Au reste ces détails architectoniques assez grossiers ne jouent qu'un rôle secondaire dans la composition (1). Tout l'intérêt se concentre sur l'action et sur la figure pathétique du Christ harcelé par les bourreaux.

La couleur a beaucoup perdu de son éclat et de son harmonie. Les tons ont quelque chose de heurté, de brutal, de sauvage, qui accentue d'ailleurs le caractère de violence dramatique de cette scène. Le mur du fond badigeonné d'un enduit rouge vénitien sert de repoussoir à la robe bleue du Christ et aux accoutrements bariolés des bourreaux.

B) *LA CRUCIFIXION*

La *Crucifixion* qui était peinte à l'avers du retable est une œuvre infiniment plus puissante et plus poignante que le *Portement de Croix*. Il semble au premier abord que ce soit, à quelques variantes près, une simple réplique des *Crucifixions* de Bâle et de Colmar. Mais les variantes sont d'une importance capitale. Elles donnent à ce thème pathétique de la mort du Sauveur un accent si profond que toutes les autres Crucifixions paraissent fades ou théâtrales à côté du farouche chef-d'œuvre de Carlsruhe.

Comment Grünewald arrive-t-il à cette intensité d'effet ? En accentuant jusqu'aux dernières limites du possible le réalisme macabre du cadavre en croix, en concentrant la composition, et enfin en renforçant la puissance dramatique du dessin par l'harmonie funèbre du coloris. Examinons la *Crucifixion* à ce triple point de vue.

Le réalisme « forcené » de cette *Crucifixion* est d'une brutalité sans

(1) Cette indifférence pour le décor architectural contraste avec le goût excessif des peintres-architectes comme A. Altdorfer ou des « Romanistes » flamands tels que Mabuse et Van Orley pour les fabriques de style Renaissance.

LA CRUCIFIXION

Par Grünewald (Musée de Carlsruhe).

exemple dans l'histoire de la peinture. Rien ne peut dépasser l'ignominie et la cruauté du supplice dont l'imagination de Grünewald a réglé la mise en scène.

La croix est grossièrement charpentée avec des poutres mal équarries dont les traverses trop minces se courbent comme un arc sous le poids du cadavre. Plus basse que la croix du retable de Colmar, elle paraît plus vile. Le corps du divin supplicié, au lieu de se dresser bien haut sur le sommet du Golgotha comme sur un pavois, est à peine surélevé ; le suppedaneum sur lequel sont rivés ses pieds tuméfiés est presque au ras du sol. Ainsi il se trouve ravalé au niveau des hommes pour l'amour desquels il se sacrifie (1).

Le Christ cloué sur ce gibet infâme ressemble plutôt à un gueux au pilori qu'à un Dieu qui s'immole ; c'est le « *paysan crucifié* » dont parle Vasari à propos d'un crucifix de Donatello. Ce rustre herculéen est le frère de ces manants révoltés de la *Guerre des Paysans* que les seigneurs de Souabe et de Franconie, pour se venger de la peur qu'ils avaient eue, firent périr dans d'affreux supplices.

Son masque d'esclave vaincu reflète les intolérables souffrances de sa chair martyrisée. Une énorme couronne d'épines tressées, touffue comme un buisson de ronces, enfonce ses mille pointes acérées dans la peau de son crâne et de ses tempes. Sa tête « pend, exténuée, entr'ouvrant à peine un œil hâve tandis que la bouche descellée rit avec sa mâchoire contractée par des secousses tétaniques atroces ». Son corps ceint d'un perizonium en lambeaux est tout maculé de plaies saignantes et purulentes.

Seule la prose faisandée de Huysmans (2) est capable d'évoquer, dans la mesure où les mots peuvent le faire, la putréfaction de cette « charogne divine ». Voici comment le maître écrivain décrit dans son roman *Là-Bas* l'effroyable apparition : « Démanchés, presque arrachés des épaules, les bras du Christ paraissaient garrottés dans toute leur longueur par les courroies enroulées des muscles : l'aisselle éclamée craquait ; les mains grandes

(1) Dans son émouvant Christ en croix (Musée du Luxembourg), E. Carrière se rencontre avec Grünewald en attachant le Sauveur à une croix si basse qu'il est presque au même niveau que sa mère debout à côté de lui.

(2) Huysmans, *Là-Bas*. Paris, Stock, 1890, pp. 9-15. — Trad. allemande dans la revue *Pan*, 1896. — Rieffel, *Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe*, *Zeits. f. bild. Kunst*, 1903, pp. 153-156.

ouvertes brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même dans un geste confus de prières et de reproches. Les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes. Les chairs gonflaient, salpêtrées et bleuies, persillées de morsures de puces, mouchetées comme de coups d'aiguilles par les pointes des verges qui, brisées sous la peau, la lardaient encore çà et là d'échardes.

« L'heure des sanies était venue; la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des mûres; des sérosités rosâtres, des petits laits, des eaux semblables à des vins de Moselle gris, suintaient de la poitrine, trempaient le ventre au-dessous duquel ondulait le panneau bouillonné d'un linge. Puis les genoux, rapprochés de force, heurtaient leurs rotules et les jambes tordues s'évidaient jusqu'aux pieds qui, ramenés l'un sur l'autre, s'allongeaient, poussaient en pleine putréfaction, verdissaient dans des flots de sang. Ces pieds spongieux et caillés étaient horribles; la chair bourgeonnait, remontait sur la tête du clou et leurs doigts crispés contredisaient le geste implorant des mains, maudissaient, griffaient presque, avec la corne bleue de leurs ongles, l'ocre du sol, chargé de fer, pareil aux terres empourprées de la Thuringe. »

Dans les *Crucifixions* de Bâle et de Colmar, Grünewald avait introduit à côté des « pleurants » qui se contentent de crier leur douleur, des « prédicants » à phylactères : saint Longin, saint Jean-Baptiste qui venaient, le doigt levé, attester la divinité du Christ. C'était donner au plus poignant de tous les drames un caractère *didactique* qui refroidissait l'émotion en même temps qu'une dualité d'action qui dispersait l'effet et divisait l'intérêt (1). Dans la *Crucifixion* de Carlsruhe, ces témoins symboliques sont éliminés. Il ne reste plus autour du Christ que les deux êtres qui l'ont le plus profondément aimé : sa mère et son disciple préféré. Très rapprochés de lui, à l'ombre de ses bras qui semblent jusque dans la mort les protéger et les bénir, les deux désespérés forment avec le fils et le maître qu'ils pleurent le groupe le plus émouvant. Il suffit de comparer cette composition si simple, si concentrée, si homogène à la composition plus dispersée et plus disparate des *Crucifixions* antérieures pour comprendre tout ce que

(1) Dans le Crucifiement de Colmar, il y a en réalité trois motifs distincts : le Christ en croix, le motif de l'évanouissement de la Vierge et le motif du témoignage de saint Jean-Baptiste.

cette scène gagne en beauté et en grandeur à la suppression de tous les personnages épisodiques, de tous les détails adventices.

La douleur des deux pleurants ne s'exprime pas de la même façon. La Vierge, « rigide et pâle, bouffie de larmes, sanglote en s'enfonçant les ongles dans les doigts des mains »; « saint Jean, épuisé de pleurs, mais plus résistant que Marie..., joint les mains en un élan, s'exhausse vers ce cadavre qu'il contemple de ses yeux rouges et fumeux et il suffoque et crie en silence ».

Le style des draperies souligne cette différence d'expression. La Vierge, pétrifiée dans sa douleur, est enveloppée dans une mante rigide aux plis tuyautés qui retombe en capuchon sur ses yeux tandis qu'à la gesticulation pathétique de saint Jean correspond l'agitation des draperies tumultueuses et comme en révolte.

Enfin la couleur contribue puissamment à intensifier le caractère funèbre de cette scène; de même que le timbre profond d'un violoncelle soutient un chant de deuil ou de passion, elle donne à l'éloquence des lignes une résonance qui en décuple l'effet pathétique. Les trois figures s'enlèvent en clair sur un paysage d'une noirceur sinistre d'où émergent à la clarté pâle de la lune des silhouettes fantomatiques de montagnes. Grünewald proscrit cette fois toutes les couleurs trop vives; il renonce aux rouges ardents de la *Crucifixion* de Colmar; tous les tons sont apaisés, éteints. C'est une harmonie lugubre de jaune et de vert, de fiel et de boue. Le gigantesque cadavre, jaune pâle, marbré de vert, se détache sur un ciel sombre d'un bleu indigo, ciel menaçant et maléfique de fin de monde. Toutes les autres couleurs sont à l'unisson. La Vierge est coiffée d'une capuce « d'un rose de sang séreux », tombant sur une robe d'un bleu fané. Saint Jean porte par-dessus sa robe d'un rouge carmin pâle « un manteau jaune chamoisé dont la doublure retroussée près des manches tourne au vert fiévreux des citrons pas mûrs ». La couleur est posée par larges touches, d'une main fébrile, mais avec une sûreté magistrale.

A-t-on suffisamment caractérisé la repoussante et cependant si émouvante *Crucifixion* de Carlsruhe quand on a dit que c'est le dernier mot du réalisme macabre? Ce serait bien mal comprendre ce chef-d'œuvre de l'art pathétique qui prolonge en pleine Renaissance l'idéal du XV^e^ siècle que de n'y voir autre chose qu'une étude naturaliste. Comme le dit très justement

Huysmans, si Grünewald est *le plus forcené des réalistes*, il est aussi *le plus forcené des idéalistes*.

« Ah! devant ce Calvaire barbouillé de sang et brouillé de larmes, l'on était loin de ces débonnaires Golgotha que, depuis la Renaissance, l'Église adopte! Ce Christ au tétanos n'était pas le Christ des riches, l'Adonis de Galilée, le bellâtre bien portant, le joli garçon aux mèches rousses, aux traits chevalins et fades que depuis quatre cents ans les fidèles adorent. Celui-là, c'était... le Christ des premiers siècles de l'Église, le Christ vulgaire, laid parce qu'il assuma toute la somme des péchés et qu'il revêtit par humilité les formes les plus abjectes.

« C'était le Christ des pauvres. Celui qui s'était assimilé aux plus misérables de ceux qu'il venait racheter, aux disgraciés et aux mendiants, à tous ceux sur la laideur ou l'indigence desquels s'acharne la lâcheté de l'homme, et c'était aussi le plus humain des Christ, un Christ à la chair triste et faible, abandonné par le Père qui n'était intervenu que lorsqu'aucune douleur nouvelle n'était possible, le Christ assisté seulement de sa Mère qu'il avait dû, ainsi que tous ceux que l'on torture, appeler dans des cris d'enfant, de sa Mère, impuissante alors et inutile.

« Certes jamais le naturalisme ne s'était encore évadé dans des sujets pareils; jamais peintre n'avait brassé de la sorte le charnier divin et si brutalement trempé son pinceau dans les plaques des humeurs et dans les godets sanguinolents des trous. C'était excessif et c'était terrible. Grünewald était *le plus forcené des réalistes*. Mais à regarder ce Rédempteur de vadrouille, ce Dieu de morgue, cela changeait. De cette tête exulcérée filtraient des lueurs; une expression surhumaine illuminait l'effervescence des chairs, l'éclampsie des traits. Cette charogne éplorée était celle d'un Dieu et, sans auréole, sans nimbe, dans le simple accoutrement de cette couronne ébouriffée, semée de grains rouges par des points de sang, Jésus apparaissait dans sa céleste superessence, entre la Vierge foudroyée, ivre de pleurs, et le saint Jean dont les yeux calcinés ne parvenaient plus à fondre des larmes.

« Ces visages d'abord si vulgaires resplendissaient, transfigurés par des excès d'âmes inouïes. Il n'y avait plus de brigand, plus de pauvresse, plus de rustre, mais des êtres supraterrestres auprès d'un Dieu.

« Grünewald était *le plus forcené des idéalistes*... Il était allé aux deux extrêmes et il avait, d'une triomphale ordure, extrait les menthes les plus

fines des dilections... Dans cette toile se révélait le chef-d'œuvre de l'art acculé, sommé de rendre l'invisible et le tangible, de manifester l'immondice éplorée du corps, de sublimer la détresse infinie de l'âme. »

Il suffit de comparer au Christ en croix de Carlsruhe le *Christ mort* du Musée de Bâle où Holbein a traité à peu près le même thème pour sentir la profonde vérité de l'intuition d'Huysmans. Le Christ d'Holbein n'est qu'une simple académie de noyé dessinée sans amour ni respect par le plus insensible de tous les peintres. Ce n'est pas un dieu, mais — qu'on nous passe cet ignoble terme d'argot qui sent la morgue et la salle de dissection — un macchabée; il est si bien mort, si écrasé dans le sarcophage de la prédelle que l'idée ne vient pas qu'il puisse jamais soulever le couvercle de sa tombe et ressusciter. Le Christ putréfié de Grünewald est au contraire à la fois divin et humain. Cette lamentable épave est la victime volontaire qui s'humilie et se sacrifie pour racheter les péchés des hommes. Il y a dans cette conception une grandeur pathétique qui dépasse le réalisme aussi implacable, mais terre à terre, d'Holbein.

Il n'y a guère que Rembrandt qui, dans ses dernières œuvres, les plus sublimes de toutes, par exemple dans son *Jacob bénissant les enfants de Joseph* au Musée de Cassel ou encore dans l'admirable *Enfant prodigue* du Musée de l'Ermitage à Petrograd, ait su, comme Grünewald, extraire la beauté morale de la laideur physique et sous la gangue des apparences les plus vulgaires faire entrevoir le divin.

IV — LA PIETA D'ASCHAFFENBOURG

Bien que Tauberbischofsheim dépende du diocèse de Mayence, rien ne nous permet d'affirmer que la *Crucifixion* acquise par la Galerie de Carlsruhe était une commande du cardinal Albert de Brandebourg. Il est au contraire certain que la *Pietà* de la Collégiale d'Aschaffenbourg a été exécutée, comme le magnifique *Saint Maurice et saint Érasme* de Halle, par ordre du cardinal, puisqu'on y trouve ses armoiries.

Il est possible que ce tableau provienne de la Collégiale de Halle et qu'il ait été, comme l'autel de saint Maurice, transporté en 1541 à la Collégiale d'Aschaffenbourg.

L'inventaire de 1525 conservé aux archives de Würzbourg signale en effet, parmi les retables de Halle, à côté de l'autel des Quatorze Intercesseurs, « un panneau peint avec la Déposition »(1). Il se peut que cette Déposition de croix soit précisément le tableau d'Aschaffenbourg.

Cependant cette hypothèse se heurte à des objections très fortes. Les armoiries disposées de chaque côté du tableau n'ont aucun rapport avec Halle. Or, si ce tableau avait été destiné à Halle, il est infiniment probable que le peintre aurait figuré à côté de la roue de Mayence les armoiries de la Collégiale de cette ville ou tout au moins celles de l'archevêché de Magdebourg dont elle dépendait.

Les armoiries qui font pendant à celles du cardinal sont celles d'un de ses prédécesseurs sur le siège archiépiscopal de Mayence, Dietrich von Erbach, qui fut archevêque de 1434 à 1459. Ce Dietrich ne peut être le codonateur de cette Pietà : la date de sa mort s'y oppose ainsi que le costume laïque de l'homme, accompagné d'une femme en prières, qui figure à côté des armoiries. Il est vraisemblable que le donateur était un jeune parent de Dietrich, le comte Eberhard, qui était contemporain de l'archevêque Albert de Brandebourg et lui rendit le très grand service de réprimer en 1525 la révolte des paysans dans la région d'Aschaffenbourg (2). Comme il se rangea plus tard du côté de la Réforme, les chanoines d'Aschaffenbourg voulurent sans doute effacer la trace de cette donation et firent substituer aux armoiries du comte Eberhard celles de son parent l'archevêque.

Quoi qu'il en soit, du fait que les deux écussons qui blasonnent ce tableau, celui de la famille von Erbach comme celui de l'archevêque Albert de Brandebourg, portent l'un et l'autre la roue de Mayence, on peut inférer avec la plus grande vraisemblance qu'il a été peint dans le diocèse de Mayence, et qu'il était destiné à Aschaffenbourg.

Ce qui fortifie encore cette conclusion, c'est qu'il existe au Musée de Darmstadt un groupe de la Crucifixion en bois sculpté provenant de l'église de Mosbach, petit village situé près d'Aschaffenbourg, qui est visiblement imité de la *Pietà* de Grünewald (3). Or cette Crucifixion est antérieure à 1541,

(1) *Am pfeyler hartt daneben, eyn gemahlte taffel mit der Deposicion.*

(2) Un autre membre de cette famille, Reinhart von Erbach, était chanoine d'Aschaffenbourg.

(3) A. Feigel, *Skulpturen im Stile Grünewalds. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst.* 1909.

c'est-à-dire à la date du transfert des trésors de la Collégiale de Halle. Il semble donc certain que le tableau qui lui a servi de modèle se trouvait déjà du vivant de Grünewald à Aschaffenbourg.

Un autre problème qui se pose à propos de ce tableau, après la question de provenance, c'est la question d'intégrité : sommes-nous en présence d'une peinture mutilée ou au contraire d'une prédelle intacte? Bock est d'avis que la Vierge à genoux dont on ne voit que les mains jointes a été décapitée (1). Schmid prétend qu'il n'en est rien, que le tableau désencadré ne porte pas trace de peinture sur le bord supérieur, ce qui prouve qu'il n'a pas été rogné, et que, d'ailleurs, on peut très bien admettre que Grünewald fasse paraître les mains de personnages laissés en dehors du champ du tableau puisque son contemporain L. Lotto en fait autant dans une *Crucifixion* de la Galerie Borromeo à Milan (2). Bref ce tableau aurait été, d'après lui, victime de repeints, mais non pas de mutilations.

Quelle est la Crucifixion à laquelle se rattachait notre prédelle? Nous l'ignorons. En tout cas, ses dimensions ne permettent pas de supposer qu'elle ait jamais complété la *Crucifixion* de Tauberbischofsheim qui a quatorze centimètres de plus en largeur.

Le thème de cette *Pietà* est très analogue à celui de la *Lamentation* du retable d'Isenheim. Le cadavre décomposé du Christ, partiellement voilé par un linceul, est étendu sur la terre nue. Au-dessus de sa tête couronnée d'épines qui retombe inerte sur son épaule, les mains jointes de la Vierge à genoux se désespèrent. A droite, au second plan, on aperçoit le pied de la croix, les premiers barreaux de l'échelle qui a servi à descendre le corps, le sarcophage rougeâtre qui recevra le cadavre. Aux deux extrémités se devinent dans l'ombre les figures des donateurs, à moitié cachées par leurs armoiries.

Cette extraordinaire liberté de « mise en page », qui fait songer aux estampes japonaises, ou dans l'art occidental moderne aux audaces

(1) Bock, *op. cit.*, p. 117.

(2) Sans aller si loin, on peut rappeler que dans son tableau de Halle Grünewald suggère également la foule des archers qui accompagnent saint Maurice par des paires de jambes surnuméraires ne correspondant à aucun corps visible.

(3) La Pietà d'Aschaffenbourg mesure $0^{m}36 \times 1^{m}38$; la Crucifixion de Tauberbischofsheim $1^{m}92 \times 1^{m}52$.

de Manet et de Degas, est caractéristique des dernières œuvres de Grünewald.

A travers les repeints qui ont défiguré cette prédelle, on entrevoit encore les intentions du grand coloriste. Les tons froids du milieu : le vert du cadavre du Christ, le bleu de la robe de la Vierge, le blanc bleuté du linceul s'opposent aux tons chauds des armoiries rouge et or rejetées aux bords extrêmes du panneau.

CHAPITRE V

LES TABLEAUX PERDUS

I. Fragments complémentaires d'œuvres existantes.
II. Œuvres perdues attestées par des textes : *a*) Retable de l'église d'Uskem (Oberissigheim) commandé par testament du chanoine Reitzmann. — *b*) Œuvres mentionnées par Sandrart : Transfiguration à l'église des Dominicains de Francfort ; les trois retables de la cathédrale de Mayence ; la Crucifixion de Munich ; le Saint Jean de Rome.
Essai de classement chronologique.

Les huit peintures ou groupes de peintures que nous avons étudiés ne constituent évidemment qu'une partie minime de la production de Grünewald. Plusieurs originaux du maître se cachent peut-être encore sous un faux nom dans des collections publiques et privées où ils défient la perspicacité des chercheurs. Ne fût-ce que pour orienter les recherches futures, il est utile de dresser l'inventaire de nos pertes.

Il y a environ une quinzaine d'œuvres disparues de Grünewald dont nous pouvons postuler l'existence par voie de déduction ou dont la réalité nous est attestée par des documents d'archives et des témoignages anciens.

Nous sommes même parfois en mesure de nous faire une idée assez précise de la composition de quelques-unes de ces œuvres soit par des descriptions, des gravures, des copies anciennes, soit par des dessins originaux de Grünewald qui s'y rapportent.

I. — Parmi les peintures dont nous sommes obligés de supposer l'existence parce qu'elles étaient le complément nécessaire de fragments parvenus jusqu'à nous, nous pouvons ranger trois sujets de la Passion complétant la petite *Crucifixion* de Bâle et un volet d'autel représentant le rêve du patrice Jean ou tout autre sujet relatif à la fondation de Sainte-Marie-Majeure susceptible de faire pendant au volet de Fribourg.

II. — Les œuvres disparues dont l'existence est formellement attestée par des textes sont beaucoup plus nombreuses.

Par testament daté de 1514 (1), le chanoine Heinrich Reitzmann d'Aschaffenbourg, donateur du retable de Sainte-Marie-aux-Neiges, lègue à la fabrique de l'église d'Uskem une somme de trente florins destinée à l'exécution d' « un nouveau retable à quatre figures : savoir au milieu la Très Glorieuse Vierge Marie (*Gloriosissima Virgo*), sur les volets à droite saint Vincent et à gauche saint Jérôme, sur la prédelle saint Georges à cheval ». Cette commande devait être confiée à « maître Mathieu » alors en résidence à Seligenstadt sur le Main.

Par Uskem il faut probablement entendre Uissigheim (*Oberissigheim*) près d'Aschaffenbourg.

Le Cabinet des Estampes de Berlin possède une étude de draperie pour un Couronnement de la Vierge attribuée à Grünewald. Peut-être est-ce une étude pour la *Gloriosissima Virgo* de l'église d'Uskem, qui a malheureusement fait place au début du XIX^e^ siècle à un retable moderne.

En second lieu la *Teutsche Akademie* de Sandrart mentionne bon nombre d'œuvres disparues. En voici la liste :

1° Deux panneaux en grisaille faisant partie du retable Heller et de plus une *Transfiguration du Christ* dans l'église des Dominicains de Francfort;

2° Trois grands retables dans la cathédrale de Mayence;

3° Une *Crucifixion* appartenant à l'Électeur de Bavière à Munich;

4° Un *Saint Jean* à Rome;

5° Plusieurs tableaux dans la collection de Pieter Spiering de Nordtholm, ministre de Suède à La Haye.

Au total une dizaine de tableaux au moins qui auraient péri ou dont nous avons perdu la trace.

Nous avons vu que le célèbre retable Heller de l'église des Frères Prêcheurs de Francfort comprenait, outre le *Couronnement de la Vierge* de Dürer, quatre volets (ou plutôt deux volets fixes divisés chacun en

(1) *Lego ad fabricam ibidem in Uskem XXX florenos ut ibidem fiat nova tabula cum quatuor ymaginibus in summo altare : videlicet gloriosissime Marie virginis in medio, sanctorum Vincentii patroni in dextro, Hieronymi in sinistro et sancti Georgii patroni in pede tabule equitando et prout magistro Matheo in Selgenstadt optime constat, qui locum me presente vidit...*

deux compartiments) peints en grisaille par Mathieu d'Aschaffenbourg. « Sur l'un, écrit Sandrart (1), est saint Laurent avec le gril, sur le second une sainte Élisabeth, sur le troisième un saint Étienne, sur le quatrième une autre figure dont le nom m'échappe » (saint Cyriaque). Le saint Laurent et le saint Cyriaque sont conservés au Musée historique de Francfort. Il nous manque saint Étienne et sainte Élisabeth.

Dans un récent article des *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (2). Klingelschmitt signale que sur le catalogue de la collection Jaqueré qui passa en vente à Mayence en 1887, figurent deux tableaux attribués à Grünewald : le premier représentant un évêque avec sa crosse et sa mitre, le second une sainte avec un panier de fleurs. Cet attribut qui est généralement celui de sainte Dorothée conviendrait également à la sainte Élisabeth mentionnée par Sandrart.

L'église des Frères Prêcheurs de Francfort possédait encore un autre tableau de Grünewald, qui jouissait d'une très grande réputation. Car, après avoir parlé des volets du retable Heller, « très joliment peints », Sandrart ajoute : « Mais il faut louer tout particulièrement la *Transfiguration du Christ sur le mont Thabor* qu'il a peinte avec des couleurs à l'eau et où l'on voit au premier plan un nuage d'une beauté singulière où apparaissent Moïse et Élie, ainsi que les apôtres agenouillés par terre. C'est une peinture si remarquable par l'invention et le coloris qu'elle n'est surpassée par aucune autre; on peut même dire que c'est une œuvre d'un mérite incomparable et une mère de toute les grâces (3). » Et au XVIII[e] siècle, Lersner, dans sa *Chronique de Francfort*, déclarait pareillement que « de toutes ses œuvres la plus estimée est la figure du Christ, peinte à l'eau, avec le nuage où apparaissent Moïse et Élie, tant à cause de la vivacité du coloris que du modelé des figures, si bien qu'on ne peut rien peindre de plus rare et de meilleur ».

Cette œuvre célèbre avait déjà disparu en 1780 : de sorte qu'il nous est impossible de contrôler les descriptions dithyrambiques de Sandrart et de Lersner. Cependant deux études d'Apôtres du Cabinet des Dessins de

(1) *Auf einem (Flügel) ist S. Lorenz mit dem Rost; auf dem andern eine S. Elisabeth; auf dem dritten ein S. Stephan und auf dem vierdten ein ander Bild so mir entfallen.*

(2) KLINGELSCHMITT, *Zwei verschollene Bilder Grünewalds?* (*Monatsh. f. Kunstw.*, 1913.)

(3) *Absonderlich aber ist sehr preiswürdig die von ihm in Wasserfarben gebildete Verklärung Christi auf dem Berg Thabor.*

Dresde (1) qui semblent bien se rapporter à une Transfiguration nous permettent d'entrevoir dans ce tableau si malheureusement perdu une œuvre aussi émouvante que le retable d'Isenheim. Le mouvement de surprise des deux apôtres prosternés qui baissent les yeux devant l'éblouissante apparition est merveilleusement rendu et quant à la figure de Jésus elle-même, le Christ ressuscité d'Isenheim, qui doit être à peu près de la même époque, nous permet d'imaginer ce que devait être le Christ transfiguré de Francfort.

Les trois retables de la cathédrale de Mayence avaient déjà disparu à l'époque où Sandrart compilait sa *Teutsche Akademie*. Ils auraient été enlevés par les Suédois pendant la guerre de Trente ans et le vaisseau qui les transportait en Suède aurait péri corps et biens dans la Baltique. Nous savons que le butin pris par les Suédois à Mayence n'a pas péri entièrement, puisque le chanoine Schnütgen a retrouvé au Musée National de Stockholm une croix reliquaire et une crosse épiscopale ayant appartenu à l'archevêque Albert de Brandebourg (2) et que la Bibliothèque de l'Université d'Upsal possède quelques livres provenant de la « librairie » de l'Électeur de Mayence (3). Il est donc possible que ces tableaux se retrouvent un jour en Suède, bien que l'enquête d'Olaf Granberg sur les collections suédoises n'ait donné à cet égard aucun résultat (4).

D'après Sandrart, les retables de Grünewald à la cathédrale de Mayence se trouvaient dans trois chapelles « du côté gauche du chœur » (5). Chacun comportait deux volets peints sur les deux faces.

Le premier représentait « Notre Dame avec l'Enfant Jésus sur un nuage (*Unsere Liebe Frau mit dem Christ Kindlein in der Wolke*); au-dessous, sur la terre, étaient groupées plusieurs saintes d'une beauté singulière : sainte Catherine, sainte Barbe, sainte Cécile, sainte Élisabeth, sainte Appollonie et sainte Ursule, toutes d'un dessin si noble, si naturel, si

(1) Ces deux dessins ont été publiés en 1910 par Max Lehrs dans les *Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen*.

(2) Schnütgen, art. cit. *Zeits. f. christl. Kunst.*, X. 1898.

(3) Gollijn, *Det Kurfürstliga Biblioteket i Mainz*. 1911.

(4) O. Granberg, *Catalogue raisonné des tableaux anciens dans les collections privées de la Suède*. Stockholm, 1886.

(5) Friedr. Schneider, *Der Dom zu Mainz*. Berlin, 1886.

gracieux, si correct et aussi d'un si beau coloris qu'elles semblaient appartenir plutôt au ciel qu'à la terre ».

Sur le second retable était figuré un Ermite aveugle qui, traversant sous la conduite d'un enfant le Rhin gelé, était assailli sur la glace par deux assassins et frappé à mort : son corps était étendu sur l'enfant qui poussait des cris.

Que pouvait représenter ce sujet pathétique, « où l'artiste, nous dit Sandrart, avait semé à profusion des traits d'un naturel et d'une vérité incomparables » (1)? On suppose généralement que c'était le meurtre de Pierre de Vérone vénéré sous le nom de saint Pierre Martyr, fameux prédicateur dominicain qui fut assassiné en 1252 par des Cathares hérétiques sur la route de Milan (2) à Côme et que les Frères Prêcheurs se hâtèrent de faire canoniser pour se glorifier d'avoir un martyr de leur Ordre. Mais saint Pierre Martyr que Fra Angelico a représenté au couvent dominicain de San Marco le doigt sur les lèvres comme l'image du Silence ne fut pas tué sur la glace et la cathédrale de Mayence ne possédait aucune chapelle qui lui fût dédiée. Schmid suppose que le sujet du tableau de Grünewald était plutôt le martyre de saint Lambert, évêque de Maestricht, assassiné en 708 à Liége, qui était titulaire d'une des chapelles de la cathédrale. Cette conjecture n'est pas beaucoup plus satisfaisante que la première : car la légende de saint Lambert ne dit nullement qu'il fut assassiné en traversant la Meuse sur la glace.

S'il faut en croire une note manuscrite de Sulpice Boisserée, le célèbre collectionneur romantique, exhumée par Firmenich Richartz des archives de la ville de Cologne (3), ce retable mystérieux aurait été copié au XVI[e] siècle par le peintre francfortois Philippe Uffenbach. Boisserée note en effet dans ses *Mahlereien in Deutschland* qu'il a vu à Francfort dans la collection von Holzhausen un petit tableau d'Uffenbach représentant le meurtre d'un aveugle sur la glace, qui répond parfaitement à la description

(1) *Mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken überhaüft.*

(2) C'est pourquoi les Allemands l'appelaient « St. Peter von Meylant ». On le reconnait généralement au coutelas fiché dans sa tonsure. Cf. un panneau de prédelle de Gentile da Fabriano et un beau tableau de Cima da Conegliano représentant saint Pierre Martyr sur un piédestal entre saint Augustin et saint Nicolas de Bari, tous les deux à la Brera de Milan.

(3) E. Firmenich-Richartz, *Zu Mathias Grünewald. Monatsh. f. Kunstw.* 1912.

de Sandrart (1). La copie a eu malheureusement le même sort que l'original.

Quant au troisième retable de la cathédrale de Mayence, Sandrart se borne à déclarer qu'il était « un peu plus imparfait » (*etwas imperfecter*) que les deux autres, sans en indiquer le sujet.

Il est à peu près certain que ces trois retables avaient été commandés à Grünewald entre 1520 et 1525 par le cardinal Albert de Brandebourg. Peut-être les deux quittances de 1524 et 1525 au nom de « Meister Mathis Maler » conservées aux archives de Würzbourg et publiées par Niedermayer (2) se rapportent-elles à ces travaux. C'est, avec la *Transfiguration* de Francfort, la perte la plus regrettable que nous ayons sans doute à déplorer. Il eût été particulièrement intéressant de pouvoir comparer dans la cathédrale de Mayence ces trois retables avec les monuments funéraires du grand sculpteur Hans Backofen qui incarne dans la plastique les mêmes tendances que Grünewald dans la peinture.

Outre ces retables de Francfort et de Mayence, Sandrart cite encore deux tableaux de Grünewald qu'il se vante d'avoir le premier reconnus et identifiés : l'un à Munich et l'autre à Rome.

Voici ce qu'il nous dit de la *Crucifixion* qu'il découvrit à Munich chez l'Électeur Maximilien de Bavière : « Son Altesse le duc Guillaume de Bavière de bienheureuse mémoire, qui était excellent connaisseur et amateur d'art, possédait de la main de Grünewald un petit Christ en croix avec la Vierge et saint Jean ainsi qu'une Marie-Madeleine à genoux en adoration (3) : il aimait beaucoup ce tableau sans savoir de qui il était. »

Sandrart loue l'extraordinaire vérité de ce Christ en croix qui était la vie même; il ajoute que Son Altesse Électorale se réjouit fort d'apprendre de sa bouche le nom de l'artiste.

Ce tableau a disparu en même temps que le retable Heller dans un des incendies de la Résidence de Munich, probablement en 1729.

Heureusement le duc Guillaume V, dit le Pieux (*Wilhelm der Fromme*),

(1) *Bey Kammerherrn von Holzhausen, Kleines Bildchen... worauf ein Blinder, der von einem Knaben über das Eis geführt, durch zwei Mörder erschlagen wird, ganz so wie Sandrart ein gleiches Bild von Grünewald beschreibt.*

(2) *Repertorium*, VII, p. 256.

(3) *Ein Klein Crucifix mit unser lieben Frauen und S. Johann samt einer niderknienden und andächtig betenden Maria Magdalena.*

avait pris la précaution de faire graver l'original en 1605 par Raphaël Sadeler, graveur bruxellois fixé à la cour de Bavière.

Malgré son imperfection, la gravure de Sadeler (1) nous donne une idée des grandes lignes de la composition. La croix, dressée sur un plateau rocheux, est plus basse que dans la *Crucifixion* de Bâle, mais plus haute qu'à Colmar et à Carlsruhe. Au-dessus de la tête du Christ est suspendu un titulus; ses pieds rivés reposent sur un suppedaneum. De chaque côté du Crucifié dont le corps est penché en avant sont groupés trois personnages : à gauche, la Vierge debout et une sainte femme à genoux qui est peut-être Marie-Madeleine comme le dit Sandrart ou plutôt Marie Jacobi, que saint Bonaventure dans sa *Vita Christi* cite comme ayant accompagné la Vierge au Calvaire; à droite, l'apôtre saint Jean, en vêtements flottants, lève ses mains jointes dans un geste de désespoir. Dans un coin du paysage qui est plongé dans les ténèbres, apparaissent confusément des rochers déchiquetés qui se dressent comme des spectres; au pied du Golgotha, Jérusalem sommeille.

Mieux encore que par la médiocre gravure de Sadeler qui a interprété son modèle dans le goût des maniéristes italiens contemporains du Carrache, nous pouvons évoquer le tableau perdu de Grünewald grâce à une copie ancienne que le Musée de Berlin, faute de pouvoir s'offrir des originaux du maître, a acquise en 1912 (2). Cette copie flamande du XVII^e^ siècle, peinte sur cuivre, outre qu'elle semble être plus fidèle que la gravure, dont elle diffère par certains détails : tels que l'inscription trilingue du titulus au lieu du simple I N R I, a surtout le grand avantage de nous renseigner sur le coloris de la *Crucifixion* de Munich. L'effet général semble avoir été le même que dans les *Crucifixions* de Bâle, de Colmar et de Carlsruhe : le corps pâle du Christ se détachait sur un fond de nuit.

A quel stade dans la série des Crucifixions de Grünewald se place cette « petite Crucifixion » de Munich qui devait avoir à peu près les dimensions du tableau de Bâle? Elle est certainement très postérieure à la *Crucifixion* de Bâle et se rapproche surtout de la *Crucifixion* de Colmar : même charpente de la croix, dont les traverses sont bandées comme un arc,

(1) Reproduite par NIEDERMAYER, *Repertorium*, VII, 133.

(2) BINDER, *Alte Kopie nach einem verlorenen Grünewald. Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen*. Berlin, mars 1912.

même ordonnance des figures avec la sainte femme agenouillée au pied de la croix. Mais la tête du Christ est plus penchée en avant et se relie plus intimement au groupe des figures qui l'accompagnent. Il semble donc que ce tableau, qui provenait probablement d'Aschaffenbourg, se place entre les *Crucifixions* de Colmar et de Carlsruhe.

Vers 1630, à l'époque où il faisait le portrait du pape Urbain VIII, Sandrart vit à Rome un *Saint Jean*, peint en grandeur nature « les mains jointes, le visage levé comme s'il regardait le Christ sur la croix (1) ». Ce tableau très estimé passait pour une œuvre d'Albert Dürer. « Mais, ajoute le peintre critique, ayant reconnu de qui il était et montré la différence de manière, j'ai aussitôt avec le pinceau, dont je me servais alors pour faire le portrait du Pape, rectifié ainsi qu'il convenait le nom de l'auteur : Mathæus Grünwalt Alemann fecit. »

D'après la description de Sandrart, ce *Saint Jean* faisait partie d'un groupe de la Crucifixion : en sorte qu'à notre connaissance Grünewald aurait traité ce sujet au moins cinq fois.

Le tableau a disparu probablement au XVIII^e^ siècle. Pinarolo signale dans sa *Description des Antiquités de Rome* (2), publiée en 1703, un panneau attribué à Albert Dürer « avec la Pietà et les Maries » qui ornait un des autels de l'église Saint-Pierre-aux-Liens. *Nell' ultimo Altare un quadro con la Pietà e la Marie é bella fatiga di Alberto Durero Tedesco dipinto con gran studio.* Comme le protecteur de Grünewald, le cardinal Albert de Brandebourg, avait pris, en 1521, le titre presbytéral de San Pietro in Vincula, il se peut qu'il ait fait don à cette église romaine d'un tableau de son peintre attitré, qui aurait été attribué par la suite, comme le retable d'Isenheim, à Albert Dürer. A vrai dire, la description de Pinarolo s'appliquerait plutôt à une Mise au tombeau qu'à une Crucifixion.

Quant aux « quelques tableaux » de Grünewald que Sandrart signale, sans en spécifier ni le nombre ni le sujet, dans la collection du ministre de Suède à La Haye, Pieter Spiering de Nordtholm, nous n'en pouvons absolument rien dire. Nous savons seulement que Pieter Spiering, qui était grand amateur de peinture hollandaise, fit hommage à la reine Christine de

(1) *Ein heiliger Johannes mit zusammengeschlagnen Händen, das Angesicht über sich ob er Christum am Creutz anschauete.*

(2) PINAROLO. *L'antiquità di Roma.* Roma, 1703, II, 155.

Suède d'un grand nombre de tableaux de Gérard Dou et que la reine, qui les appréciait peu, les lui renvoya au moment de son abdication. Lui avait-il offert aussi des tableaux de Grünewald? Nous l'ignorons. Le catalogue de la célèbre galerie de tableaux de la reine Christine qu'Olof Granberg (1) s'est efforcé de reconstituer, ne mentionne pas le nom de Grünewald.

Le classement chronologique des œuvres disparues est encore plus conjectural que celui des œuvres existantes. Cependant nous pouvons, à défaut de certitudes, arriver à des approximations assez vraisemblables.

Les trois scènes de la Passion dont nous supposons l'existence sont contemporaines de la *Crucifixion* de Bâle. A l'époque du retable d'Isenheim appartiendraient les deux grisailles et la *Transfiguration* de l'église des Dominicains de Francfort. Entre 1510 et 1520 se placeraient la *Gloriosissima Virgo* d'Uskem, commandée en 1514, la *Crucifixion* de Munich et le volet du retable d'Aschaffenbourg faisant pendant au volet de Fribourg. Enfin c'est à la dernière décade de la vie de Grünewald, entre 1520 et 1530, qu'il faudrait reporter les trois retables de la cathédrale de Mayence et le *Saint Jean* de Rome.

(1) Olof Granberg, *Drottning Kristinas tafvelgalleri pa Stockholm slott och i Rom.* Stockholm, 1896. Une édition de cet ouvrage a paru en français sous ce titre : *La Galerie de tableaux de la reine Christine de Suède.* Stockholm, 1897.

CHAPITRE VI

LES DESSINS

Leur intérêt. — Leur rareté. — Classement topologique.

L'œuvre peint de Grünewald se complète par un petit nombre de dessins dont quelques-uns présentent pour nous un intérêt tout particulier, parce qu'ils se rapportent soit à des tableaux encore existants dont nous pouvons ainsi surprendre la « première pensée » ou les tâtonnements successifs, soit à des tableaux disparus que nous pouvons, grâce à eux, partiellement reconstituer.

Indépendamment du jour qu'ils projettent sur l'œuvre peint de l'artiste, ces dessins sont d'ailleurs fort intéressants par eux-mêmes. Leur facture est très caractéristique du style et de la vision de Grünewald. Il est à noter, en effet, que tous les dessins que nous connaissons du maître, exception faite du dessin d'Erlangen, qui est d'authenticité suspecte, sont des études au crayon noir (*schwarze Kreide*) parfois rehaussé d'aquarelle, exécutées sur un papier d'un ton chaud : jaune ou brun. Les contours restent toujours estompés, moelleux, vaporeux. L'illusion de la forme est obtenue moins par le trait que par les masses de lumière et d'ombre. Ce sont des dessins de coloriste.

Dürer, qui est un artiste linéaire, préfère par contre au crayon gras qui s'écrase sur le papier le bec acéré d'une plume; il aime le dessin à la plume pour ses contours un peu secs, ses traits nets et coupants : il choisit presque toujours comme support un papier d'un ton froid, bleu ou vert (1).

Le nombre des dessins de Grünewald n'a jamais dû être très considérable. A la différence de Dürer, il dessinait très peu d'études préparatoires pour ses compositions : on constate sur ses tableaux la trace de nombreux remanie-

(1) C'est de là que vient le nom du cycle de dessins de l'Albertine qu'on appelle la *Passion verte* et dont l'authenticité a été récemment contestée. *Répert.*, 1914.

ments, auxquels il procédait en cours d'exécution. D'autre part, il ne semble pas avoir dessiné pour la gravure sur bois ou sur cuivre.

Nous savons par la relation de voyage de Balthasar de Monconys et par Sandrart qu'un album de dessins de Grünewald était conservé au XVII[e] siècle à Francfort dans la collection d'Abraham Schelkens. Cet album avait appartenu antérieurement à Hans Grimmer, élève de Grünewald, et au peintre francfortois Philippe Uffenbach. C'est de ce fonds que provient sans doute le dessin d'Oxford qui porte une mention de la main de Philippe Uffenbach.

Dans un inventaire du célèbre Cabinet Amerbach de Bâle, dressé en 1586, il est fait mention de vingt feuillets attribués à Grünewald. Le Musée de Bâle qui a hérité de ce fonds ne possède plus aujourd'hui aucun dessin authentique du maître. Il faut donc admettre que ces dessins étaient apocryphes ou qu'ils ont été aliénés. C'est de Bâle que provient le dessin du Musée de Carlsruhe.

Enfin la collection Gottfried Winckler de Leipzig, vendue en 1815, possédait, s'il faut en croire le catalogue, onze dessins de Grünewald; on n'en connaît plus aujourd'hui que six : quatre au Cabinet des Estampes de Dresde et deux dans la collection Ehlers à Göttingen.

Ainsi la plupart des dessins de Grünewald signalés dans ces trois collections ont été égarés. On n'en a guère jusqu'à présent retrouvé et identifié qu'une quinzaine parmi lesquels deux seulement sont authentifiés par le monogramme de l'artiste : 15 dessins alors qu'on en a catalogué 1.200 de Dürer, plus de 1.600 de Rembrandt.

Le classement chronologique de ces dessins serait encore plus problématique que celui des peintures. Aussi le mieux est-il de les classer d'après l'ordre alphabétique des dépôts où ils sont conservés.

BERLIN (Cabinet des Estampes)

1° *Tête à trois visages.* — Ce dessin au crayon sur papier brunâtre est particulièrement précieux parce qu'il porte le monogramme authentique de l'artiste.

Trois visages imberbes, d'une laideur caricaturale, qui se présentent, l'un de trois quarts, les deux autres en profil perdu, sont groupés sous un nimbe

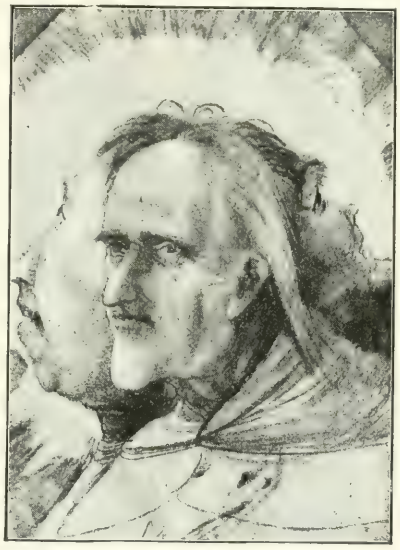
comme dans certaines représentations de la Sainte Trinité. On a voulu y voir une caricature antitrinitaire. Münzel (1) a démontré que c'était tout simplement une personnification du diable : les trois têtes symboliseraient l'Avarice, l'Orgueil et la Luxure.

2° *Études pour une Adoration des Mages.* — Dessin au crayon avec rehauts de blanc sur papier brun clair.

Le roi nègre, drapé dans un long manteau dont deux anges soulèvent la traîne, met un genou en terre. Il a une couronne sur la tête et tient un sceptre dans la main gauche.

Au revers, la Vierge avec deux enfants : l'un est assis sur ses genoux et l'autre regarde par-dessus son épaule.

Schmid supposait que ce double dessin était une étude pour la *Gloriosissima Virgo* d'Uskem, commandée à Grünewald en 1514. Oskar Hagen soutient avec beaucoup plus de vraisemblance que ces dessins se rapportent, ainsi que le *Saint Joseph* de l'Albertina, à un projet d'Adoration des Mages pour les volets extérieurs de l'autel d'Aschaffenbourg. Il y voit l'influence du *triptyque des Gonzague* de Mantegna que Grünewald aurait admiré à Florence (2).



L'HOMME AUX TROIS VISAGES
Par Grünewald (Berlin, Cabinet des Estampes).

3° *Deux têtes d'étude.* — Dessins au crayon sur papier blanc, légèrement jauni.

Une tête d'ange aux yeux bouclés, à l'expression grimaçante, la bouche mi-ouverte comme pour chanter.

Au revers, une tête d'homme imberbe.

(1) Munzel, *Die Zeichnung Grünewalds : Der Kopf mit den drei Gesichtern. Zeits. f. christl. Kunst.*, 1912.

(2) Hagen, *Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar des Matthias Grünewald. Kunstchronik.* 11 mai 1917.

4° *Etude de Juif.* — Crayon avec rehauts de blanc sur papier jaunâtre. La figure agenouillée est seule authentique : les ornements ont été surajoutés.

Peut-être étude de grand prêtre pour une Dérision du Christ.

Ce feuillet a été découvert par Jaro Springer.

ÉTUDE POUR UN CHRIST EN CROIX

Par Grünewald. Dessin au crayon rehaussé de blanc (Musée de Carlsruhe).

COLLECTION JULIUS LICHT

Etude de femme en prière.

CARLSRUHE

(CABINET DES ESTAMPES)

Étude de Christ en croix. — Crayon avec rehauts de blanc sur papier brunâtre.

Dessin très endommagé ; mais les parties bien conservées, la tête et la poitrine, sont magistralement modelées.

La croix est faite de branches mal équarries ; les traverses plient sous le poids du corps vigoureux. Les cheveux emmêlés du Christ sont coiffés d'une couronne d'épines tressées ; la bouche ouverte semble râler et les mains se crispent convulsivement.

Cette étude semble marquer une étape intermédiaire entre le Christ de Bâle et le Christ de Colmar.

Ce dessin qui provient de Bâle a été trouvé par Kœlitz.

Le Musée de Bâle en possède une copie.

DRESDE (Cabinet des Estampes)

1° *Deux études pour une Transfiguration du Christ.* — Crayon avec rehauts de blanc sur papier brun clair.

Deux apôtres en longs vêtements, éclairés par une lumière presque verticale, se prosternent. Saint Pierre, le genou droit en terre, ébloui par l'apparition du Christ et des deux prophètes, baisse la tête. Le second apôtre est vu de dos, à genoux.

Ce sont très probablement des études pour la *Transfiguration* de l'église des Dominicains de Francfort dont parle Sandrart.

2° *Deux études pour le retable d'Isenheim.* — Crayon avec rehauts au pinceau sur papier brunâtre.

A) Étude de draperie pour la figure de saint Antoine dans le volet des Ermites.

B) Étude pour les mains et l'avant-bras de saint Sébastien.

Fragment d'une feuille d'études dont l'autre moitié se trouve dans la collection Ehlers à Göttingen.

Ces quatre dessins, provenant de la collection G. Winckler de Leipzig, ont été acquis en 1910 par le Cabinet des Estampes de Dresde. Ils ont été publiés par Max Lehrs (1).

ERLANGEN (Bibliothèque de l'Université)

Portrait présumé de Grünewald par lui-même. — Dessin très retouché, repris à la plume, avec légers rehauts de blanc sur papier teinté.

(1) M. Lehrs. *Vier neue Grünewaldzeichnungen. Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen*, I. Leipzig, 1910.

A gauche, un monogramme semblable à celui du dessin de Berlin et au-dessus la date de 1529.

Le type, l'attitude et le costume concordent avec le portrait gravé sur cuivre reproduit par Sandrart d'après un tableau en possession de Jacob Stromer à Nuremberg.

Le Musée de Cassel possède une copie de ce dessin, provenant de la collection Edward Habich (1).

GÖTTINGEN (Collection Ehlers)

Deux études pour le retable d'Isenheim. — Crayon avec rehauts de blanc sur papier brunâtre.

A) Étude de draperie pour la figure de saint Antoine dans le volet des Ermites.

Le saint lève les yeux vers le corbeau providentiel au lieu de fixer saint Paul comme dans le tableau.

B) Étude pour le bras de saint Sébastien.

Les formes sont moins accentuées que dans le tableau.

Ces dessins proviennent de la collection G. Winckler de Leipzig comme les dessins de Dresde dont ils sont le complément.

Ils ont été identifiés par K. Lange.

LEIPZIG (Collection du baron Speck von Sternburg)

Étude de femme en prière.

OXFORD (Ashmolean Museum)

Sainte Madeleine en prière. — Dessin au crayon sur papier jaune.

Elle est vue de face jusqu'au-dessous de la ceinture, les mains croisées sur la poitrine.

(1) Publié par O. Eisenmann, *Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich's zu Kassel.*

Ce dessin est, avec la tête aux trois visages de Berlin, le seul qui soit dûment attesté. On y voit à gauche la signature « Mathis » de la main du maître et à droite une mention du XVI^e^ siècle qui en certifie l'authenticité. « *Disses hatt Mathis von Ossenburg, des Churfürstn v(on) Mentz Moler, gemacht und wo du Mathis geschriben findest, das ha(tt) Er mit eigner Handt gemacht.* » Ce dessin a été fait par Mathis d'Ossenburg (Aschaffenbourg) et, à l'endroit où l'on trouve écrit Mathis, il a signé de sa propre main.

L'écriture de cette notule ressemble à celle de Philippe Uffenbach : il est donc probable que ce feuillet faisait partie de l'album de dessins qu'Uffenbach hérita de Hans Grimmer et que sa veuve céda au collectionneur francfortois Abraham Schelkens.

Cet important dessin a été identifié et reproduit par Sidney Colvin dans sa publication des Dessins d'Oxford (1).

(Phot. Bulloz.)

TÊTE DE FEMME

Par Grunewald (Paris, Louvre).

PARIS (LOUVRE, CABINET DES DESSINS)

Tête de femme souriante. — Dessin au crayon sur papier blanc légèrement jauni.

Matrone au visage empâté, à la bouche largement fendue, coiffée d'un serre-tête. Ses traits vulgaires ont une expression de bonté souriante.

C'est peut-être une sainte Anne.

Sur la foi du monogramme d'A. Dürer apposé en haut à gauche, Lippmann l'a reproduit dans sa publication des Dessins de Dürer (2).

Mais le monogramme est falsifié. D'ailleurs le dessin est trop nerveux, le modelé trop gras pour Dürer et la ressemblance avec le dessin d'Oxford

(1) Sidney COLVIN, *Selected drawings from masters in the old University Galleries*, II, 1904, pl. 48.

(2) LIPPMANN, *Dürers Handzeichnungen*, III, 306.

est frappante. C'est ce qui a déterminé M. J. Friedländer à le revendiquer pour Grünewald (1).

Ce dessin qui porte les marques de Nicolas Coypel et de Robert de Cotte provient sans doute du Cabinet de Jabach, le célèbre collectionneur de Cologne.

Deux autres dessins du Louvre ont été attribués à tort à Grünewald :

Tentation de saint Antoine. — Dessin à la plume rehaussé de blanc sur fond vert.

Une vieille sorcière édentée, aux mamelles pendantes, présente à l'ermite une belle fille nue, sur le front de laquelle pointent deux petites cornes de faunesse.

Ce dessin, que G. de Terey avait publié dans son Recueil des dessins de H. Baldung Grien (2), a été attribué par Rieffel et Bock à Grünewald.

C'est en réalité l'œuvre d'un Néerlandais italianisant du XVI^e^ siècle (3), qu'on pourrait peut-être identifier, d'après l'hypothèse séduisante de M. Demonts, avec le graveur hollandais Jost de Negker qui a vécu à Augsbourg en contact avec l'art italianisant de Burgkmair.

La Galerie Liechtenstein à Vienne en possède une réplique en largeur.

Étude de bourreau. — Dessin à la pierre noire et à la sanguine.

En haut à gauche la date (1)513.

Tête caricaturale d'homme au crâne chauve, la bouche grande ouverte.

Ce dessin était attribué à Léonard de Vinci. Schmid suppose sans raisons probantes que c'est une étude de Grünewald pour le *Christ aux outrages* de Munich. La date de 1513 ne concorde pas avec celle du tableau de Munich qui était daté 1503. En outre le dessin est beaucoup trop sec, trop appuyé, pour être de Grünewald.

STOCKHOLM (Musée national)

Tête de vieillard imberbe.

(1) Max-J. Friedländer, *Repert. f. Kunstw.*, XXVIII, 1905.

(2) Terey, *Die Handzeichnungen des H. Baldung*. Strasbourg, 1894-1897, n° 200.

(3) Schmid, *Compte rendu du livre de Bock sur Grünewald. Repert.*, 1907. D'après lui le dessin du Louvre serait une copie. L'original serait à Feldsberg.

VIENNE (Albertina)

Saint Joseph debout en adoration. — Crayon avec rehauts de blanc sur papier jaune.

Appuyé contre le tronc d'un chêne, le saint joint les mains pour prier. Sa tête chauve est tournée vers la gauche. Le feuillage d'une branche de chêne s'enroule autour de son bâton.

Ce dessin a été publié par J. Meder dans la nouvelle publication des dessins de l'Albertina (1).

D'après Oskar Hagen (2), cette figure de saint Joseph faisait partie, comme la Madone et le Roi maure agenouillés du Cabinet des Estampes de Berlin, d'une *Adoration des Mages* projetée pour le retable d'Aschaffenbourg. Elle offre des ressemblances frappantes avec le Christ montant au ciel sur le volet d'un triptyque de Mantegna que Grünewald a peut-être vu à Florence.

(1) J. Meder, *Albertinazeichnungen*, I, 62.

(2) Oskar Hagen, *Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar des Matthias Grünewald*. *Kunstchronik*, 11 mai 1917.

LIVRE III

L'Art et l'Influence de Grünewald

CHAPITRE I

L'ART DE GRÜNEWALD

I. — Son réalisme. Prédilection pour les sujets dramatiques et cruels : le cycle de la Passion et surtout la Crucifixion. Son mépris pour les règles de la composition et de la perspective, son indifférence à la grâce ou à la beauté formelle ; il sacrifie l'harmonie au *caractère*.

II. — Grünewald est un grand *coloriste* égaré au milieu d'un peuple de dessinateurs et de graveurs. Richesse de sa palette. Sa technique.

III. — Le style de Grünewald. Il n'est ni un gothique ni un « Renaissant », mais le plus grand peintre *baroque* de l'Allemagne. — Caractères du style baroque : préformé en Allemagne dans le style gothique tardif, il persiste au XVI^e^ siècle en dépit de la mode étrangère de la Renaissance italienne. — Par là Grünewald s'avère beaucoup plus spécifiquement allemand que Dürer qui est le type de l'artiste de transition italianisant.

Nous avons essayé de montrer au début de cette étude, en caractérisant le sentiment religieux à la fin du Moyen Age et l'évolution de la peinture rhénane au XV^e^ siècle, par quels liens étroits Grünewald se rattache à son temps et à son milieu. Il nous reste maintenant, après avoir analysé d'aussi près que possible l'œuvre du maître, à dégager ce qu'il y a d'individuel et d'unique dans sa sensibilité, dans sa vision, dans sa technique, en un mot dans son style.

Malheureusement la documentation dont nous disposons pour définir son esthétique est bien incomplète. Nous connaissons surtout Grünewald sous son aspect tragique, démoniaque : il est pour nous le peintre des Crucifixions macabres et des diableries de saint Antoine, tandis que Sandrart voyait en lui le maître de la grâce et l'appelait le « Corrège allemand ». Cette comparaison imprévue nous déconcerte. S'il fallait absolument comparer Grünewald à un peintre italien, nous songerions plutôt à l'âpre Mantegna qu'au voluptueux Corrège. Mais Sandrart a eu sous les yeux des œuvres de Grünewald qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous et qui justifiaient peut-être en quelque mesure cette appréciation.

C'est pourquoi nous ne saurions entourer notre jugement de trop de réserves.

D'autre part, le manque d'homogénéité de l'œuvre attribué à Grünewald ne laisse pas de nous troubler. Nous avons relevé entre les différentes parties d'un seul et même retable : la *Crucifixion* et le *Saint Sébastien* du retable d'Isenheim par exemple ou encore les deux fragments du triptyque d'Aschaffenbourg, de surprenantes disparates. Les différences ne sont pas moins grandes entre des œuvres que nous croyons cependant appartenir à la même période de la vie de l'artiste, telles que le *Saint Érasme* de Munich et la *Crucifixion* de Carlsruhe. Assurément le style de Grünewald, comme celui de tout artiste créateur, a pu évoluer. Mais la courbe de cette évolution nous paraît si capricieuse, si discontinue, qu'il faut nécessairement admettre que plus d'un maillon manque à notre chaîne.

Cependant, de l'examen et de la comparaison de toutes ces peintures se dégage une personnalité d'artiste assez définie dont l'identité persiste à travers toutes ses métamorphoses. Si les trois *Crucifixions* de Bâle, de Colmar et de Carlsruhe, qui s'échelonnent de 1500 à 1530 environ, nous permettent, comme les trois *Passions* gravées par Dürer (1), de voir très nettement dans quel sens s'est accompli le développement de l'artiste, elles prouvent surtout qu'il est toujours resté fidèle à lui-même. Pour peu que nous comparions les deux termes de la série, la *Crucifixion* de Bâle et celle de Carlsruhe, nous constatons que, tout en traitant son sujet avec une ampleur et une puissance croissantes, l'artiste n'a fait que développer dans sa dernière œuvre ce que sa première conception contenait déjà en germe.

I

La personnalité d'un artiste se définit par sa prédilection pour certains thèmes autant que par la manière dont il les traite. Certes, nous sommes loin de connaître la totalité de la production de Grünewald. Mais il n'est cependant pas indifférent de noter que toutes les œuvres de l'artiste dont nous avons connaissance, aussi bien celles qui ont disparu que celles qui

(1) Ces trois cycles sont la *Grande Passion* sur bois et les deux *Petites Passions* sur bois et cuivre. La série de dessins de l'Albertina connue sous le nom de *Passion verte* est d'une authenticité suspecte.

sont parvenues jusqu'à nous, rentrent dans la catégorie des sujets religieux. Pas un seul portrait, pas un seul paysage, pas un seul tableau de genre; pas la moindre allusion à la mythologie païenne ou à l'histoire profane.

Cette abstention est d'autant plus remarquable que les contemporains de Grünewald ne se faisaient pas scrupule de puiser leur inspiration ailleurs que dans la Bible ou dans la *Légende dorée*. Lucas Cranach se délassait de ses austères allégories protestantes en fignolant pour les humanistes de Wittenberg de petites Vénus mignardes et un tantinet grivoises, poupées d'ivoire aux yeux bridés et aux seins menus, qu'il drapait d'une écharpe de gaze transparente et coiffait par dérision d'un chapeau de cardinal. H. Baldung Grien lâchait la bride à sa sensualité païenne dans ses sabbats de sorcières, dans ses allégories salaces et macabres où de belles filles nues se débattent entre les mains d'un Céladon momifié qui personnifie la Mort (Musée de Bâle) (1); il se haussait parfois jusqu'à la mythologie avec une gaucherie naïve dont témoignent son *Mercure* du Musée national de Stockholm, son *Combat d'Hercule et d'Antée* de la Galerie de Cassel. Dürer lui-même, bien qu'il fût d'avis que la mission essentielle du peintre est de représenter les souffrances du Sauveur et subsidiairement de conserver l'image des hommes après leur mort, était beaucoup trop préoccupé par le problème du nu et trop fasciné par l'art welche de la Renaissance pour ne pas céder à l'attrait des sujets mythologiques : son œuvre gravé sur cuivre est riche en allégories profanes : la *Jalousie*, la *Grande Fortune*, la *Mélancolie*. Quant à Holbein, il était si dépourvu de tout sentiment religieux qu'il consentait à peindre indifféremment, avec la même objectivité souveraine, une courtisane ou une Madone et passait sans vergogne de la Vierge de Miséricorde à Laïs Corinthiaca. Grünewald semble donc à ce point de vue beaucoup plus traditionaliste que ses contemporains.

Traditionaliste par le choix de ses sujets, Grünewald l'est fort peu dans sa façon de les interpréter. La plupart de ses œuvres présentent, comme nous l'avons vu, des particularités iconographiques insolites et parfois si déconcertantes que les commentateurs n'arrivent pas à se mettre d'accord sur le sens qu'il faut leur attribuer. La *Nativité* d'Isenheim, par exemple, a

(1) On peut rapprocher de ces allégories du Musée de Bâle deux autres allégories de H. Baldung au Musée germanique de Nuremberg : la *Femme nue tenant une viole* et la *Femme nue au miroir*.

donné lieu aux interprétations les plus contradictoires. La plupart de ces anomalies et de ces énigmes apparentes s'expliquent par le symbolisme typologique du *Speculum humanæ Salvationis*. Mais il n'en est pas moins vrai que Grünewald procède avec la plus entière liberté à l'égard des traditions iconographiques les plus invétérées et les plus consacrées par l'usage.

Dans ce vaste répertoire de l'iconographie religieuse, quels sont les sujets d'élection de Grünewald? Quelques-uns de ses tableaux glorifient la Madone (Colmar, Stuppach) ou illustrent des légendes de saints (Colmar, Munich). Mais il est certain que le thème auquel il revient le plus souvent est la Passion du Christ. Qu'il faille attribuer cette fréquence au vœu des donateurs plutôt qu'à une obsession de l'artiste, c'est très possible. Quoi qu'il en soit, on pourrait avec les peintures de Grünewald qui sont parvenues jusqu'à nous illustrer presque toute la Passion depuis la *Dérision du Christ* (Munich) et le *Portement de Croix* (Carlsruhe) jusqu'à la *Crucifixion* (Bâle, Colmar, Carlsruhe), et à la *Mise au tombeau* (Colmar, Aschaffenbourg). Le Christ raillé, martyrisé, mort et pleuré, est le personnage principal de son œuvre.

Parmi toutes les scènes tragiques ou élégiaques du cycle de la Passion, il en est une que Grünewald a traité jusqu'à six fois : c'est la Crucifixion. Aux trois *Crucifixions* de Bâle, de Colmar et de Carlsruhe, il faut en effet ajouter le dessin de Carlsruhe, la *Crucifixion* perdue de Munich, et peut-être le *Saint Jean* de Rome mentionné par Sandrart. Si le nom de Grünewald n'était pas parvenu jusqu'à nous, on aurait pu le baptiser le *maître des Crucifixions*.

Cette prédilection pour les sujets dramatiques et cruels révèle chez Grünewald un fond de sensibilité passionnée. L'âpreté avec laquelle il les traite décèle une sensualité morbide, une sorte de névrose qui dégénère en volupté de la douleur.

Le réalisme avec lequel il évoque le cadavre du Christ sur la croix est d'une brutalité qui n'a jamais été dépassée, même par les Espagnols les plus frénétiques : ni par le peintre andalou Juan Valdes Leal, ni par les sculpteurs polychromistes des « pasos » de Valladolid (1). Sa sensualité exacerbée de

(1) Les *pasos* étaient des groupes en bois sculpté et polychromé que les membres des confréries portaient dans les processions pendant la semaine sainte.

mystique se complaît dans l'horrible et le répugnant. Nul n'a peint comme cet Allemand les « verdeurs de la décomposition », les « phosphorescences de la pourriture ».

Observateur impitoyable, il ne nous fait grâce d'aucune tare, d'aucune dégradation de la guenille humaine. Son observation est d'une exactitude si méticuleuse qu'elle étonne les spécialistes. Les dermatologistes et les syphiligraphes admirent la minutie avec laquelle il reproduit les croûtes, les squames, les suppurations qui accompagnent les dermatoses. Le Dr Richer, examinant ses crucifiés au point de vue médical, note que « le soin du détail est poussé jusqu'à l'indication de l'auréole inflammatoire qui se développe autour des petites plaies » (1). Il faut supposer que l'artiste avait été autorisé à faire des études directes sur les cadavres de pestiférés qui achevaient de pourrir dans la chambre des morts de l'hospice d'Isenheim.

Il ne se contente pas de détailler sur le cadavre du Christ les mille meurtrissures des plaies, il s'acharne à noter l'affreux travail de la décomposition. Le corps moucheté de virgules sanglantes est déjà tout marbré de vert par la putréfaction qui commence; il s'irise par places de l'horrible reflet bleuâtre des mouches à viande; le pus nauséabond qui suinte de toutes ces plaies gangrenées ruisselle sur la poitrine et sur les flancs. On serait presque tenté de se boucher le nez comme le Juif au bonnet pointu qui, dans les tableaux des Primitifs (2), hume avec une moue de dégoût l'odeur fétide du cadavre emmailloté de Lazare, ressuscité après quatre jours : *jam foetet.*

Notons que ce naturalisme implacable va toujours s'accentuant. Le Christ de Carlsruhe, qui est le dernier de tous, est aussi le plus atroce. La membrure de la croix, grossièrement charpentée avec des branches d'arbre que les bourreaux n'ont même pas pris la peine d'écorcer, devient plus massive, plus sinistre, et, si l'on peut dire, plus patibulaire: les traverses se courbent davantage sous le poids du corps si impitoyablement étiré que les aisselles craquent, que les bras sont presque arrachés des épaules et que les mains se crispent dans un spasme de douleur. Un épouvantable rictus de tétanos secoue la mâchoire disloquée de ce Dieu de morgue et de charnier.

Composition, dessin, couleur, tout est sacrifié ou subordonné à l'expres-

(1) Cité par Huysmans, *op. cit.*, p. 189.

(2) Cf. les *Résurrections de Lazare* de Nicolas Froment aux Uffizi de Florence, d'Albert van Ouwater au Musée de Berlin, de Geertgen Tot Sint Jans au Louvre.

sion qui doit être portée à tout prix à son maximum d'intensité. Il ne s'agit pas de flatter les yeux du spectateur par des combinaisons harmonieuses de lignes ou de couleurs; le tableau présenté sous sa forme la plus dramatique et la plus pathétique doit lui donner un choc, lui communiquer un frisson, le prendre par les nerfs et par les entrailles.

Peu importe que la composition paraisse vide ou mal équilibrée. Ainsi le nombre des personnages de la Crucifixion sera très réduit et ira toujours diminuant parce que des figures épisodiques, en dispersant l'attention, rendraient la scène moins poignante. De là vient aussi que l'ordonnance des tableaux de Grünewald n'a rien de géométrique. Il ne s'est jamais soucié de faire « pyramider » ses figures ou de les disposer suivant les lois d'une rigoureuse symétrie. Dans son grand tableau de Munich, saint Maurice empiète sur le milieu du panneau et rejette saint Érasme au bord du cadre; il semble que le tableau manque d'aplomb : il chavirerait si l'équilibre n'était rétabli par les figures du second plan (1). Dans la *Pietà* d'Aschaffenbourg la Vierge qui se lamente sur le cadavre de son fils est coupée à mi-corps et ne laisse poindre que des mains désespérées.

Les lois de la perspective sont violées avec autant de désinvolture que les règles de la composition. Grünewald n'est pas de la race de ce Paolo Uccello qui passait ses nuits à dessiner des prismes et répondait à sa femme qui le suppliait de la rejoindre au lit : « La perspective est une trop douce chose. » Dans les « intérieurs » comme dans les paysages les lignes fuyantes ne convergent pour ainsi dire jamais en un seul point; il y a, dans l'*Annonciation* de Colmar, jusqu'à trois points de fuite. Les figures ne sont pas proportionnées aux édifices ou aux détails du paysage, pas plus que les grandeurs des objets ne sont proportionnelles à leur distance. La notion de l'*unité spatiale* de la composition, l'idée d'une construction cohérente, faite d'un point de vue unique, est complètement étrangère à l'artiste.

L'unité de proportions ne lui paraît nullement indispensable. Non seulement il fait fi de l'équilibre entre les figures et les paysages, mais les figures elles-mêmes ne sont pas ramenées à la même échelle. Saint Cyriaque, le thaumaturge du volet de Francfort, est trois fois plus grand que la convulsionnaire. Dans la *Crucifixion* de Colmar les personnages sont à trois

(1) Dans la prédelle du retable d'Isenheim, le sarcophage qui occupe toute une moitié du panneau fait contrepoids à toutes les figures massées du même côté.

échelles différentes : le Christ géant a la tête de plus que saint Jean-Baptiste et la Madeleine est une naine du pays de Lilliput qui, debout, lui arriverait à peine à la ceinture. Ces incorrections grossières ne sont pas un reste de gaucherie archaïque. Les Quattrocentistes allemands savaient déjà représenter à une même échelle les figures principales d'un tableau. Grünewald eût été très capable de suivre une règle que Schongauer ou Holbein l'ancien avaient observée sans effort. La disproportion de ses figures est voulue. Il commet toutes ces hérésies et toutes ces fautes de grammaire de propos délibéré. Si le Christ de Colmar est plus grand que saint Jean-Baptiste et que la Madeleine, c'est que l'Homme-Dieu qui rachète par sa mort l'humanité est, dans le domaine spirituel, hors de toute proportion avec la chétive pécheresse qui le pleure, ainsi qu'avec le Précurseur qui a annoncé sa venue et doit maintenant « diminuer » pendant que lui grandira sans fin ; il est d'une autre essence et c'est pourquoi Grünewald le représente symboliquement comme un géant qui meurt pour un peuple de nains.

Les proportions des différentes parties du corps humain sont modifiées et pour ainsi dire recréées suivant le même principe. Grünewald supprime ou escamote les traits secondaires ou insignifiants : c'est ainsi que, comme l'observe très justement Morelli, il peint très rarement les oreilles (1) : il les dissimule sous les cheveux ou la coiffure et quand par hasard il les laisse apparentes comme chez le saint Maurice de Munich ou le Christ de Carlsruhe, il donne à ces appendices une forme toujours identique. En revanche, il accentue toutes les parties frémissantes du visage, les lèvres, les paupières, les ailes du nez. Il sait aussi que les mains ne sont pas moins révélatrices que les visages ; plus difficiles à grimer, et surtout échappant davantage au contrôle de la volonté, elles confessent mille secrets à qui sait les interroger. Énergiques ou veules, hautaines ou résignées, touchantes ou tragiques, elles ont toutes quelque secret à avouer. Grünewald est un des peintres qui leur ont arraché le plus de confidences. Les mains ne sont pas pour lui de simples organes de préhension ; extraordinairement souples, mobiles et sensibles, les doigts fuselés et retroussés en dehors s'allongent comme de subtiles antennes. Leur variété d'expression est infinie : l'index tendu et comme dardé de saint Longin, de saint Jean-

(1) Morelli (Lermolieff), *Die Galerien zu München und Dresden*, 1891.

Baptiste, de l'ange de l'Annonciation a quelque chose de dogmatique et d'impérieux dans l'affirmation. Les mains tordues de la Madeleine implorent et désespèrent. Les mains crispées du Christ en croix hurlent de douleur. L'auteur de l'*Anzeige* dit avec raison que « ces doigts du Crucifié suffiraient à eux seuls à immortaliser le peintre, même si rien d'autre n'était resté du tableau (1) ». Grünewald demeure dans la mémoire de ceux qui ont vu les Musées de Colmar ou de Carlsruhe comme *le peintre des mains crispées.*

Il n'y a dans son œuvre aucune recherche de beauté idéale, aucune concession à la noblesse ou à la grâce. Il est totalement dépourvu du sentiment de l'élégance, de la distinction des formes qui caractérise les artistes italiens et français de la Renaissance, un Primatice ou un Jean Goujon. Le Christ de la *Résurrection* est un gringalet débile, aux jambes maigres et aux genoux enflés. Qu'importe si ce médium hystérique donne l'impression d'être un corps « glorieux » spiritualisé, enveloppe transparente et évanescente d'une âme qui se désincarne pour redevenir esprit! Saint Sébastien, « petit et bancroche », a l'air d'un rustre manssade (2). Le saint Jean de la *Crucifixion* de Carlsruhe est une sorte de vagabond dégingandé et hirsute. Ces formes vulgaires ou ignobles ont quelque chose de choquant pour l'œil habitué à la beauté idéale et souvent conventionnelle de la plastique grecque ou de la Renaissance latine. Mais l'essentiel est que ces formes soient expressives ou, pour employer le magnifique langage d'E. Carrière, que ce soient des « formes habitées ».

Grünewald est aussi insensible à la vénusté de la femme qu'à la beauté virile. Il n'y a pas dans tout l'ensemble de son œuvre une figure de femme vraiment gracieuse. La Madeleine de la *Crucifixion* de Colmar est « une fillette vieillotte et disloquée(3) ». La Madone de l'*Annonciation* est une gothon au visage poupin, aux paupières lourdes, aux lèvres charnues, qui minaude niaisement. Les anges eux-mêmes sont aussi peu idéalisés que pos-

(1) *In den Fingerspitzen ist ein Zug der allein den Mahler verewigen würde wenn auch sonsten nichts von dem Gemählde übrig geblieben wäre.*

(2) Ce manque de noblesse du Saint Sébastien choquait vivement l'auteur de l'*Anzeige : Die Figur*, écrit-il, *ist in höchstem Grade unedel. man erkennt in derselben eben so wenig einen Heiligen als einen Sterbenden, sondern bloss das ausdrucksleere, gefühllose Bildnis eines rotköpfigen Bauers der vermutlich dem Maler zum Modell gedient hat.*

(3) Huysmans, *op. cit.*

sible : celui qui joue de la contre-basse dans le concert d'anges ressemble avec son nez camus et ses yeux bridés à un petit Kalmouk ailé (1).

La beauté, telle que la conçoit Grünewald, n'est pas le sphinx de pierre, immobile, impassible, célébré par Baudelaire dans ce vers lapidaire qui pourrait servir d'épigraphe à l'art classique : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes. » Presque toutes ses figures sont représentées en mouvement : l'ange de l'Annonciation pénètre en coup de vent dans l'oratoire de la Vierge; la *Santa Conversazione* de saint Érasme et de saint Maurice devient une action, une « dispute ». Cette recherche du mouvement va si loin que même les statues peintes du retable de Francfort et du retable d'Isenheim qui devraient garder une immobilité rigide s'agitent sur leurs socles comme des stylites turbulents.

Ainsi Grünewald sacrifie délibérément en toute occasion la correction du dessin, la grâce des formes et la pureté des lignes à l'expression et au mouvement. A l'esthétique classique de l'*harmonie* que les Grecs inventèrent et portèrent à la perfection, que la Renaissance italienne reprit et codifia, il oppose l'esthétique « barbare » du *caractère*. Il ne recule devant aucune déformation, sachant bien que la déformation volontaire est le principe non seulement de la caricature, mais de tout art qui ne vise pas à la reproduction servile de la nature. Tous les grands artistes ont été plus ou moins consciemment de grands déformateurs : Michel-Ange, malgré son respect de la vérité anatomique, ne se faisait pas scrupule, pour peu qu'il voulût accentuer l'expression, d'allonger les proportions normales du cou et des jambes ou d'exagérer la flexion d'une hanche. Cézanne affirmait qu'il existe un œil photographique et un œil esthétique et qu'il avait le droit de dédaigner les mesures exactes des épaules par rapport à la tête d'un modèle, si c'était la tête qu'il voulait mettre en valeur. Ingres lui-même ne craignait pas de dire à ses élèves : « Insistez sur les traits dominants du modèle : exprimez-les fortement, poussez-les, s'il le faut, jusqu'à la caricature. »

Tel est l'un des désaccords essentiels qui séparent Grünewald de Dürer, son contemporain et à beaucoup d'égards son antipode. A partir de son premier contact avec la Renaissance italienne, Dürer a été possédé par une idée fixe qui s'est imposée à son esprit comme une révélation et qui ne l'a

(1) Il est intéressant de comparer au point de vue du sentiment de la beauté les anges disgracieux de Grünewald aux putti musiciens de Bellini ou de Melozzo da Forlì (sacristie de Saint-Pierre de Rome).

plus quitté : c'est la conception d'une règle, d'une norme qui est partout dans la nature (*ratio naturæ*) et qui par conséquent doit se retrouver aussi dans l'œuvre d'art. Ce qu'il admire dans l'art italien, c'est la connaissance des lois de la perspective et des proportions normales du corps humain. Ce qu'il déplore dans l'art allemand et ce qui constitue à ses yeux son infériorité fondamentale, c'est l'arbitraire, l'empirisme ou, pour employer ses propres expressions, la liberté de main (*die freie Hand*), et l'inexactitude dans le rendu (*die Falschheit im Gemäl*). Son rêve serait de donner à ses compatriotes la base scientifique qui leur manque en leur enseignant à tracer correctement la perspective et à dessiner correctement le corps humain. Son idéal, c'est que toute œuvre d'art soit conforme à la règle (*der Gerechtigkeit gemäss*) (1).

Cette discipline pédantesque est tout à fait contraire au tempérament de Grünewald : il répugne à tout ce qui est construit avec la règle et le compas (*aus der Mass*). A l'encontre de Dürer, le géomètre, pour qui tout, même la beauté, est mesurable, il représente l'instinct rebelle à la bride et au mors, l'arbitraire sans frein, l'empirisme sans loi.

II

Mais la différence fondamentale entre les deux grands artistes, c'est que le maître d'Aschaffenbourg est un merveilleux coloriste tandis que le maître de Nuremberg n'a jamais été qu'un dessinateur (2).

Dürer reste, comme la plupart des artistes allemands de sa génération et notamment ceux de l'École franconienne, l'esclave de la technique du métal gravé et du bois sculpté qui apprend à voir et à accuser uniquement les lignes, les contours, au détriment des volumes et des valeurs. Ses deux maîtres Michel Wolgemut et Martin Schongauer étaient imprégnés de cette tradition. Schongauer avait fait son apprentissage chez un orfèvre et par là s'explique le découpage sec de sa *Madone au buisson de roses*, dont la silhouette sans corps se détache à l'emporte-pièce sur un fond d'or (*Kupfer-*

(1) H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*. 2e édit., Munich, 1908, pp. 344-352.

(2) R. Vischer, *Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst — Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart, 1886.

stichmanier). Quant à la manière anguleuse de Wohlgemut, elle dérive évidemment de la sculpture et de la gravure sur bois qui occupent une place si importante dans l'art allemand du XV^e^ et du XVI^e^ siècle (*Holzschnittstyl*).

Dans l'ensemble de l'œuvre de Dürer, les gravures sur bois ou sur cuivre représentent un bagage beaucoup plus considérable que ses peintures. Et la qualité de son œuvre peint est très inférieure à celle de son œuvre gravé. Ses tableaux ne sont pour la plupart que des dessins coloriés, d'un bariolage assez déplaisant. Il n'était pas né coloriste et c'est seulement sous l'influence directe et comme sous la dictée des peintres de Venise ou d'Anvers qu'il arrivait à se libérer momentanément de la tyrannie du contour. A peine était-il de retour dans son atelier de Nuremberg qu'il retombait comme par une pente insensible et fatale dans ses habitudes d'enlumineur. Il s'en rendait bien compte. Jamais il ne lui a été donné comme à Rubens ou à Titien de connaître la joie de peindre : il avouait lui-même, après le grand effort du *retable Heller* qui lui avait coûté une peine infinie, qu'il était las du laborieux fignolage (*Klaubeln*) de ses tableaux. La couleur n'ajoute à ses compositions aucun surcroît de signification ou de beauté. Les *Quatre Apôtres* de Munich ne perdraient rien à être traités en camaïeu.

Dans les tableaux de Grünewald au contraire, la couleur joue un rôle primordial et essentiel. Ce n'est pas un manteau d'emprunt ; elle fait corps avec son dessin, elle est la chair et le sang de ses figures au point qu'on ne saurait les concevoir sans elle. Autant un tableau de Dürer, qui vaut surtout par la ligne, gagne à être reproduit en photographie, autant un tableau de Grünewald perd à une transposition monochrome qui altère les valeurs et fait abstraction de la couleur.

C'est un fait très caractéristique que seul ou à peu près parmi tous les peintres allemands de sa génération, Grünewald ne s'est pas senti attiré par la gravure sur bois ou sur cuivre, malgré les ressources qu'elle assurait. Les tableaux d'autel étaient généralement fort mal rétribués par une bourgeoisie ladre ou par des princes besogneux. Les gravures et les travaux d'illustration pour le compte des éditeurs trouvaient beaucoup plus de débouchés et rapportaient beaucoup plus d'argent. C'est pour cette raison très prosaïque que tous les peintres allemands de cette époque ont été en première ligne des graveurs. Il faut que la répugnance de Grünewald pour l'art du blanc et noir ait été bien vive, que son goût pour la couleur ait été bien prononcé pour qu'il n'ait pas suivi cet exemple. On a bien essayé de

lui attribuer un certain nombre de gravures. Sandrart lui faisait honneur d'un cycle de l'Apocalypse qui est en réalité l'œuvre de Mathias Gerung. Bock, non content de lui attribuer d'innombrables tableaux, porte généreusement à son compte des séries de gravures exécutées pour les officines des éditeurs de Bale, de Nuremberg et de Mayence. D'après lui, il aurait illustré de gravures sur bois la Nef des fous (*Narrenschiff*) de Sébastien Brant, les Révélations de sainte Brigitte, les Comédies de Hroswitha, sans compter de nombreuses gravures isolées sur bois et sur cuivre. Aucune de ces gravures ou suites de gravures n'a un caractère d'authenticité suffisant pour que nous puissions en faire état. Jusqu'à preuve du contraire, Grünewald nous apparaît, au milieu des peintres-graveurs de son temps, comme un peintre pur, qui n'a jamais cherché d'autre moyen d'expression que la couleur.

Il est vrai qu'il en joue en virtuose. Sa palette est d'une extrême richesse. Il a un goût marqué pour les tons francs et nourris, le bleu d'outremer, le jaune orangé, le jaune safran, le jaune d'or. Mais sa prédilection va aux rouges, dont il module toute la gamme jusqu'aux portées extrêmes, depuis le rose saumoné jusqu'au pourpre éclatant. La prépotence des rouges s'affirme dans presque toutes ses symphonies colorées, notamment dans la *Crucifixion* de Colmar où le vermillon laqué de saint Jean l'Évangéliste et le rouge de Venise de la Madeleine s'opposent si superbement au carmin du manteau de saint Jean-Baptiste. Cette prédilection pour les rouges est si caractéristique que, de même que Hans Baldung a reçu à cause de son goût pour le vert le surnom de *Grien* (le Vert), on pourrait épingler au nom de Grünewald comme une cocarde l'épithète de *Roth*.

Beaucoup mieux doué que Baldung *le Vert*, Grünewald *le Rouge* ne se contente pas, comme lui, de juxtaposer des tons francs. Tous les tons locaux sont rompus par la lumière qui en se jouant sur les épidermes ou sur les étoffes les anime de mille reflets, les fait chatoyer de mille nuances. Par d'insensibles dégradations, de subtils passages, ces nuances se rejoignent et s'harmonisent dans une tonalité générale éclatante ou assourdie. La magnifique robe carmin de la Vierge dans la *Nativité* d'Isenheim est un exemple, entre beaucoup d'autres, de l'art avec lequel Grünewald sait modeler une draperie rien que par le jeu des valeurs. « Le ton se divise en lumières et en ombres, s'irise, conserve sa substance dans les plis des étoffes.

s'évapore et blanchit à chaque saillie (1). » Ce sens délicat des valeurs est absolument étranger à Dürer, qui recommande au contraire de ne pas rompre le ton local, même dans les lumières et les ombres : « Tu dois peindre un objet rouge, professe-t-il, de telle sorte qu'il soit partout rouge, et ainsi pour toutes les couleurs (2). » Avec quel haussement d'épaules un coloriste comme Grünewald ne devait-il pas accueillir ce précepte d'enlumineur!

Ses accords de couleurs sont d'une hardiesse inouïe pour l'époque. Dans le *Concert d'Anges* et la *Résurrection* du retable d'Isenheim, il ose des effets d'un modernisme si surprenant qu'on songe involontairement aux plus audacieux de nos impressionnistes ou néo-impressionnistes, à Besnard, à Renoir, à Signac. En peignant le visage de l'ange musicien d'Isenheim jaune d'or dans la lumière et violet clair dans les ombres, il semble que Grünewald ait pressenti plusieurs siècles à l'avance le principe des ombres colorées et de l'exaltation des couleurs complémentaires, qui passe pour une conquête du pleinairisme moderne.

Malgré ces tours de force d'un maître du pinceau, Grünewald n'est pas un virtuose qui combine les couleurs pour le seul plaisir des yeux. La couleur est essentiellement, pour lui, un moyen d'expression. Composant par masses colorées, il se sert de la couleur pour échelonner les plans, creuser les fonds et corriger par de subtiles dégradations de tons les à peu près de ses constructions perspectives. Il parvient, grâce à elle, à créer une atmosphère morale, une « Stimmung » d'allégresse ou de deuil, d'idylle ou de tragédie. Ses *Crucifixions*, où les colorations sourdes du fond de paysage contribuent aussi puissamment que les physionomies ou les gestes des personnages à jeter sur la scène un voile de tristesse funèbre, sont d'incomparables modèles de « dramatisme coloré ».

Pour réaliser ses visions, il dispose d'une technique aisée et souple d'excellent praticien. Sans avoir la sûreté de main d'un Rubens qui couvrait, comme en se jouant, d'énormes surfaces, Grünewald était infiniment plus maître de son métier que Dürer pour qui un tableau était une laborieuse et fastidieuse mosaïque.

(1) Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois.*

(2) *Du musst molen ein rot Ding dass es überall rot sei. des gleichen mit allen Farben.*

Tous les tableaux de Grünewald sont peints sur bois (1) : bois de tilleul (retable d'Isenheim) ou plus souvent bois de sapin (retables d'Aschaffenbourg, de Halle, de Tauberbischofsheim). Le panneau de bois est parfois, pour égaliser les joints, recouvert partiellement de toile : c'est le cas de la *Pietà* d'Aschaffenbourg. Mais jamais, à notre connaissance, Grünewald ne s'est servi de toile tendue sur châssis (*Tüchlein*), bien que cette nouvelle mode eût déjà pénétré en Allemagne sous l'influence des maîtres vénitiens et que Dürer par exemple ait peint sur toile ses deux belles têtes d'apôtres des Uffizi (1516).

Sur ce subjectile, il étend une préparation blanche (2) au plâtre qu'il recouvre quelquefois d'une mince feuille d'or lorsqu'il s'agit de faire étinceler des nimbes ou des orfrois.

L'ordonnance générale de sa composition était évidemment arrêtée dans sa tête au moment où il prenait ses pinceaux : mais les détails étaient loin d'être aussi bien fixés que chez Dürer qui dessinait toujours avant de peindre de nombreuses études préparatoires de draperies, de têtes, de mains, de pieds, qu'il ne s'agissait plus ensuite que de reporter à plus grande échelle sur le panneau. Grünewald laisse plus de place à l'improvisation et ne s'interdit pas les retouches. Il trace sur la préparation une ébauche au lavis qui est plus d'une fois modifiée au cours du travail. La couleur fluide, d'une extraordinaire transparence, permet d'apercevoir sous les glacis, comme à travers un cristal limpide, la trace de ces « repentirs ».

Comme la plupart des peintres de son temps, Grünewald combine la détrempe et la peinture à l'huile. L'huile est employée la plupart du temps en glacis par-dessus des morceaux peints à la détrempe (3). D'après Sandrart, la *Transfiguration* de Francfort aurait été peinte à l'aquarelle (*mit Wasserfarben*) : nous ne connaissons dans l'œuvre de Grünewald aucun autre exemple de cette technique.

Sa touche donne une impression de légèreté : la pâte lisse, émaillée, est étalée par couches minces, sans empâtements; le panneau, à peine chargé,

(1) Les Primitifs italiens emploient communément le bois de peuplier et les Néerlandais le bois de chêne. Ainsi la *Maestà* de Duccio est peinte sur panneaux de peuplier, le *retable de Gand* des frères van Eyck, sur chêne.

(2) Les préparations rouges étaient préférées au XVI^e^ siècle en Italie et en France.

(3) Le *Portement de Croix* de Carlsruhe est peint au contraire à la détrempe sur des glacis à l'huile.

laisse ou peu s'en faut entrevoir son grain et sa texture. Grünewald ne s'est jamais servi d'un couteau à palette pour triturer sa pâte et « maçonner » ses tableaux. A ce point de vue, il est plus près des Primitifs de Bruges et d'Anvers que de Rembrandt : il recherche l'éclat vitrifié des tableaux du XV^e^ siècle et n'a jamais connu la matière épaisse, les pâtes lourdes et les bitumes que les praticiens du XVII^e^ siècle ont introduits dans la peinture. Le maniement de la brosse est tantôt large, tantôt minutieux, comme dans certaines parties miniaturées de saint Érasme; dans la *Crucifixion* de Carlsruhe, en même temps que le coloris s'assourdit, le travail du pinceau prend une allure hâtive, fiévreuse, qui fait songer aux dernières œuvres de Rembrandt.

Sur le tableau une fois terminé, Grünewald étend une couche protectrice de vernis pour le défendre contre les embus et la poussière. Le vernis en vieillissant a quelquefois un peu foncé la couleur. Mais sauf dans les cas où les panneaux ont été exposés à la fumée des cierges, les colorations ont gardé toute leur fraîcheur et pour ainsi dire toute leur fleur. Les dégradations sont dues moins à l'altération des pigments qu'aux supports qui ont joué et ont fait écailler par endroits les enduits. En somme, la conservation des tableaux de Grünewald, quand ils n'ont pas été adultérés par des repeints ou massacrés par des restaurateurs maladroits, est aussi parfaite que celle des peintures incorruptibles des Primitifs flamands.

III

Ainsi la *recherche du caractère* poussée jusqu'au mépris de toute correction dans le dessin, la perspective, l'anatomie, les proportions — et, au service de cet art expressif, des dons prestigieux de *coloriste* uniques dans la peinture allemande de cette époque, plus préoccupée de la ligne que de la couleur : tels sont les deux traits principaux qui distinguent Grünewald de ses contemporains.

Comment définir *historiquement* son style? Grünewald est à la lisière de deux mondes : ce n'est plus un imagier gothique, ce n'est pas un artiste de la Renaissance, au sens italien du mot. Est-ce un artiste de transition? un isolé en marge de son époque? Sous quelle rubrique se laisse-t-il classer? Dans quelle catégorie pouvons-nous le ranger?

Il reste encore rattaché par des liens très étroits au Moyen Age, non seulement par la nature de ses sujets exclusivement religieux, mais par l'esprit dans lequel il les traite. Son réalisme pathétique, brutal, volontiers macabre, a ses racines dans la sensibilité mystique du XV^e^ siècle. En même temps sa sympathie pour l'architecture et la décoration « spätgotisch » est manifeste. La forme du retable gothique à volets lui agrée mieux que le cadre du tableau d'autel à l'italienne. Dans le retable d'Isenheim, les piédestaux et les chapitaux enguirlandés de feuillages des volets fixes, la chapelle ogivale de l'*Annonciation* et surtout l'extravagant parvis polychrome du *Concert d'Anges* avec son exubérante décoration florale attestent son goût décidé pour les formes du gothique flamboyant. Ce goût est d'ailleurs tout naturel : il y a une incontestable affinité entre ces lignes capricieuses, touffues, ce jaillissement de piliers, ce foisonnement de pinacles et le style pittoresque de l'artiste, tout de passion et de mouvement.

Malgré cette forte empreinte médiévale, le style de Grünewald diffère profondément de l'archaïsme des Primitifs allemands. Les lignes plus souples, les formes plus amples, les mouvements plus aisés, la composition plus claire et moins encombrée, sont autant de symptômes qui caractérisent la naissance d'un art nouveau.

Mais cet art qui n'est plus celui de la fin du Moyen Age n'est pas non plus celui de la Renaissance italienne. Grünewald n'était pas apte à goûter la grandeur calme et la noble simplicité des formes architecturales de la Renaissance. Il a connu de bonne heure le nouveau style, sinon par un contact direct avec les originaux au cours d'un pèlerinage en Italie qui reste problématique, du moins par l'intermédiaire des gravures et des tableaux de Burgkmair, de Dürer, d'Holbein qui, à partir de 1505 environ, se font à Nuremberg et à Augsbourg les fourriers de « l'art welche ». Toutefois si, à partir du *triptyque d'Aschaffenbourg* (1519), il emploie exclusivement les formes importées de l'étranger : pilastres, niches à coquille, frises de médaillons sculptés dans le volet de Fribourg, archivolte avec ornement de palmettes et « tempietto » bramantesque dans le *Portement de Croix* de Carlsruhe, c'est toujours à contre-cœur et comme pour se conformer à la mode. Il consent à faire à la nouvelle religion quelques concessions de pure forme, mais il s'y convertit de mauvaise grâce et s'y rallie sans conviction : il reste au fond de l'âme fidèle aux anciens dieux.

S'il adopte à l'exemple de tous ses contemporains le vêtement de la

Renaissance, il ne s'en assimile pas l'esprit : il reste étranger à son idéal scientifique qui avait si vivement frappé l'esprit méditatif de Dürer. Jamais il n'a considéré la peinture comme une science. Il est indifférent aux règles de la perspective, aux lois de l'anatomie : il ne songe pas à fixer par de patientes mesures, les proportions normales du corps humain, pour en déduire une formule de la beauté. Il n'éprouve aucune des curiosités et des inquiétudes de Léonard et de Dürer.

Enfin sa sensibilité n'est pas plus que son intelligence celle d'un homme de la Renaissance : les artistes du Cinquecento manifestent une répugnance instinctive pour la représentation de la souffrance physique dans laquelle il se complaît. Ils ont le goût de la santé morale, de l'équilibre des facultés ; lui s'abandonne à tous les entraînements de la passion.

Si Grünewald n'est ni un artiste du Moyen Age, ni un artiste de la Renaissance, le classerons-nous parmi les peintres de transition qui, comme Dürer, comme les *Romanistes* néerlandais, Jean Mabuse et Bernard van Orley par exemple, ont essayé un compromis entre les traditions gothiques et le nouvel Évangile italien ? Ce serait profondément méconnaître l'originalité de son génie.

Le terme qui convient le mieux pour le caractériser, en le dépouillant bien entendu de toute signification péjorative, est le terme de *baroque*. Par style baroque, il ne faut pas entendre exclusivement le « stilo barocco » des Italiens, issu de Michel-Ange et incarné dans le Cavalier Bernin : c'est dans un sens plus large un stade de l'évolution artistique de tous les peuples. L'art grec a eu sa période de style baroque à l'époque hellénistique (1) ; l'art du Moyen Age a traversé cette crise à la fin du gothique. Le style baroque du XVII^e^ siècle qui succède en Italie à la Renaissance et qui d'Italie se répand dans l'Europe entière, n'est qu'une forme particulièrement prégnante de ce style.

Si nous cherchons à quelle famille d'artistes s'apparente Grünewald, c'est aux peintres et aux sculpteurs baroques du XVII^e^ siècle que nous sommes amenés à le comparer. Leur sensibilité est toute pareille. Tous les grands peintres « baroques » du XVII^e^ siècle rivalisent dans l'horreur avec Grünewald. Ils vont chercher dans la légende des saints les martyres les plus atroces, les

(1) Sculptures de l'autel de Pergame au Musée de Berlin.

scènes de boucherie les plus écœurantes. Ribera se complaît à écorcher tout vif saint Barthélemy, Rubens brandit la langue arrachée de saint Liévin, Poussin lui-même, entraîné dans cette sauvage bacchanale, dévide les intestins de saint Érasme. L'art de Grünewald présente des analogies particulièrement frappantes avec le naturalisme brutal de l'École espagnole qui prolonge au XVII[e] siècle l'art réaliste et pathétique que la France et l'Allemagne avaient connu au XV[e] siècle. Rien ne ressemble davantage au Christ terrifiant de Colmar et de Carlsruhe que les Christs en bois polychromé, tout dégouttants de sang, du Musée de Valladolid, ou que le Triomphe de la Mort d'un réalisme repoussant que Juan Valdes Leal a peint à Séville pour l'hôpital de la Caridad. C'est de part et d'autre le même goût pour les sujets cruels et macabres, la même recherche de l'émotion violente.

Les caractères essentiels du style baroque, tels qu'ils ont été définis par Wölfflin (1), sont la composition par masses et le mouvement. « *Massigkeit und Bewegung sind die Prinzipien des Barockstils.* » Le style de la Renaissance est un style linéaire, son idéal est l'eurythmie et la pureté des lignes. Le style baroque est au contraire un style pittoresque : l'ombre et la lumière sont ses éléments. En outre, autant l'art classique est par essence calme et mesuré, autant l'art baroque est mouvementé et pathétique : il veut agir sur les nerfs, frapper fort, subjuguer à tout prix. Et pour atteindre ce but, il ne craint pas d'exagérer les proportions de l'œuvre d'art jusqu'au démesuré, au colossal, aux dépens de l'harmonie des formes. Pour lui la beauté n'est pas dans l'harmonie, mais dans la force.

D'après Dehio (2), le caractère spécifique du style baroque serait la dissonance utilisée sciemment comme moyen artistique (*Dissonanz als bewusst angewendetes Kunstmittel*), la recherche des effets de contraste, l'asymétrie érigée en règle. Il y a tout avantage à élargir cette définition trop étroite en disant que ce qui caractérise l'art baroque par opposition à l'art classique de la Renaissance, c'est qu'autant celui-ci est pénétré de l'idée d'un rapport nécessaire entre les différentes parties de l'œuvre d'art, tel qu'aucun détail ne

(1) Wölfflin, *Renaissance und Barock*. Munich, 1888. 3[e] édit., 1908. L'auteur étudie spécialement l'art baroque à Rome au XVI[e] et au XVII[e] siècle ; mais son analyse a une portée plus générale. — Schmarsow, *Barock und Rokoko*. Leipzig, 1897.

(2) Dehio et Bezold, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*. II. Dehio, *Jahrb. der pr. Kunsts.*

puisse être modifié ou changé de place sans détruire le tout (1), autant l'art baroque affecte d'*arbitraire* dans le traitement et la combinaison des formes (2). La dissonance systématique dont parle Dehio n'est qu'un cas particulier de cet arbitraire fondamental, qui est à la fois le principe et, pour certains juges, la condamnation de l'art baroque.

Tous ces critères du style baroque : la composition par masses de lumière et d'ombre substituée à une combinaison eurythmique de lignes, le dynamisme, les disparates, l'arbitraire dans le traitement des formes, ne s'appliquent-ils pas à l'art de Grünewald? Et s'il en est ainsi, n'avons-nous pas raison de dire que Grünewald est le premier et le plus grand peintre baroque de l'Allemagne?

Cette définition du style baroque, pris dans un sens très large, non pas comme un style historique déterminé, mais comme un principe général pouvant modifier tous les styles à un certain stade de leur évolution, est d'une importance capitale pour l'intelligence de l'art allemand ancien à sa période d'apogée, au XV^e^ et au XVI^e^ siècle. En Allemagne, ainsi que d'ailleurs dans tous les pays du Nord, le style baroque n'a pas, comme en Italie, *succédé* au style de la Renaissance : « Le gothique tardif des Germains est déjà le style baroque latent » (*Die späte Gotik der Germanen ist latentes Barock*), et la Renaissance, importée d'Italie, ne s'est imposée aux Allemands qu'en s'associant au style baroque. L'étude des arts mineurs, par exemple de l'orfèvrerie d'Augsbourg, montre peut-être encore plus clairement que l'histoire de l'architecture, de la peinture et de la sculpture allemandes, à quel point le gothique tardif et le baroque se sont rejoints et pénétrés pendant trois siècles (3).

En d'autres termes, il est faux de se représenter, comme on le fait généralement, l'évolution de l'art allemand comme parallèle à l'évolution de l'art italien, avec trois phases bien distinctes : le style gothique, le style Renaissance, le style baroque. Il n'y a pas eu, à strictement parler, de Renaissance allemande. L'Allemagne n'a connu du XV^e^ au XVII^e^ siècle

(1) C'est la définition que L. B. Alberti donne de l'art classique. La beauté est essentiellement pour lui une harmonie résultant du rapport nécessaire des parties.

(2) Hedicke, *Begriff und Wesen des Barock. Repertor.*, 1911.

(3) Cette théorie a été développée par Dehio à propos du sculpteur mayençais Hans Backofen dans un important article publié en 1909 dans le *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*. « *Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz.* »

qu'un style unique, le style baroque, déjà préformé dans le style gothique tardif, et très superficiellement teinté au XVI^e siècle d'éléments empruntés à la Renaissance italienne.

Ainsi s'explique que Grünewald, à peine effleuré par le souffle de la Renaissance, nous apparaisse à la fois comme un héritier des *Gothiques* du XV^e siècle et un précurseur des *Baroques* italiens et espagnols du XVII^e siècle. Au XVI^e siècle ces deux grands courants se rencontrent en Allemagne et Grünewald, comme le sculpteur mayençais Backofen, avec qui il s'apparente si étroitement, se situe pour ainsi dire au confluent du gothique tardif et du baroque.

Le style de Grünewald n'est donc nullement un style hybride, un compromis entre la *manière tudesque* et la *manière welche*. Son œuvre, en apparence assez hétérogène, ressemble à ces statues de bronze qui, malgré quelques pailles, sont d'un pur métal. C'est cette forte *unité organique* qui différencie peut-être le plus profondément le style de Grünewald du style de Dürer.

Dürer est, contrairement à l'opinion commune, le type de l'artiste de transition tiraillé entre deux esthétiques (1). Il y a dans son art quelque chose d'indécis, de problématique ou, pour mieux dire, un dualisme latent qu'il n'a jamais pu surmonter. Par son tempérament et son éducation, il appartient à l'art gothique, mais l'Italie lui révèle un idéal nouveau de grandeur. Dès lors il va tenter de concilier ces deux mondes opposés : Schongauer et Mantegna, la tradition nationale et l'idéal latin. Alors que ses contemporains se contentent de combiner superficiellement ces deux éléments, lui rêve d'une synthèse plus profonde. Ses forces s'usent dans cette lutte. Au moment où dans son diptyque des *Apôtres* il paraît sur le point d'y réussir, le tragique de sa destinée veut qu'il meure, comme Moïse devant la Terre Promise.

Grünewald n'a pas connu ces incertitudes et ces angoisses. Il est resté sourd aux incantations de la Sirène italienne. Il a refusé de se plier à la discipline de l'art de la Renaissance qu'il sentait en contradiction avec ses instincts, avec son éducation, avec son génie.

En ce sens, il mérite beaucoup mieux que le maître de Nuremberg,

(1) Cf. Wölfflin, *op. cit.*

dont les Romantiques avaient fait le porte-drapeau de l'art national, d'être appelé *le plus allemand de tous les artistes allemands* (1). Car si jamais artiste eut la nostalgie d'une beauté étrangère, c'est Dürer, qui est déjà un Italianisant. Quant à Holbein, c'est un cosmopolite. Dans cette crise de l'art allemand, le véritable tenant de la tradition nationale est Grünewald. Son œuvre nous offre un des types les plus purs de l'art germanique avant l'heure où il se métissa d'italianisme.

(1) *Der deutscheste der deutschen Künstler.*

CHAPITRE II

L'INFLUENCE DE GRÜNEWALD

Obstacles qui ont entravé son rayonnement.

I. — Son influence sur l'École allemande du XVI^e^ siècle. — *a*) Sur les peintres et sculpteurs de Francfort et du Rhin moyen : Grimmer, Uffenbach. — *b*) Sur les autres artistes allemands : Dürer, Baldung Grien, Cranach, Altdorfer, Holbein.

II. — Son influence sur l'École hollandaise du XVII^e^ siècle, par l'intermédiaire d'Adam Elsheimer. Grünewald précurseur de Rembrandt.

III. — Son influence sur la peinture allemande moderne. Böcklin découvre les Grünewald de Colmar.

Cette influence est-elle destinée à rester cantonnée dans les pays germaniques ? Grünewald et la France.

Il est certains artistes qui font plus grande figure dans l'histoire de l'art par leur influence que par leur œuvre. Ce n'est pas le cas de Grünewald. Son influence a été relativement peu étendue et peu profonde pour plusieurs raisons.

La première est précisément le caractère foncièrement germanique de son art. A une époque où le triomphe de l'italianisme s'affirmait dans toute l'Europe, les œuvres de Grünewald qui péchaient comme à plaisir contre tant de règles enseignées dans les Académies, devaient fatalement paraître surannées, désuètes et entachées de « barbarie gothique ».

En second lieu, Grünewald n'avait aucune des qualités qui font le chef d'école. Ses dons de coloriste et de visionnaire sont de ceux qui ne se communiquent pas. Il était réfractaire à tout dogmatisme, hostile à toute discipline et par surcroît, s'il faut en croire Sandrart, d'humeur assez insociable. La pédagogie n'était pas son fait. Jamais l'idée ne lui serait venue d'écrire un manuel comme celui que Dürer méditait de publier sous ce titre naïf : *La Nourriture de l'apprenti peintre* (*Die Speis des Malerknaben*).

Enfin, il ne faut pas oublier que la popularité de Schongauer, de Dürer, d'Holbein, est due en grande partie à leurs gravures sur cuivre ou sur bois

qui circulaient dans les pays les plus éloignés et répandaient partout leur nom : ces planches servaient de modèles aux sculpteurs sur bois, aux peintres verriers, aux orfèvres et aux armuriers d'Augsbourg, aux potiers d'Urbino, aux émailleurs de Limoges. Grünewald n'a pas eu recours à cet incomparable moyen de diffusion artistique que sont les arts graphiques. Il ne pouvait agir que sur ceux qui avaient eu l'occasion de voir ses peintures, et bien rares étaient les privilégiés qui pouvaient admirer son chef-d'œuvre, le retable d'Isenheim, relégué loin des grandes villes dans une abbaye vosgienne.

Ces raisons suffisent à expliquer pourquoi Grünewald est de tous les grands artistes allemands de son époque celui dont le nom a le moins rayonné par delà les frontières de l'Allemagne. La France et l'Italie l'ont complètement ignoré. Son influence ne s'est exercée que sur les écoles germaniques : l'École allemande du XVI^e^ siècle, l'École hollandaise du XVII^e^ siècle et enfin l'École allemande moderne où, après une longue période d'oubli, sa gloire renaît comme une flamme sous la cendre. Les trois représentants les plus authentiques de sa lignée à travers les âges sont Baldung Grien, Rembrandt et Böcklin.

I

Avant de préciser son influence sur l'Ecole allemande du XVI^e^ siècle en général, examinons d'abord si l'on peut relever des traces d'une influence *locale* de Grünewald dans la région du Rhin moyen où il est né et notamment dans les deux centres artistiques où il a passé presque toute sa vie : Francfort et Mayence. Des témoignages de Vincent Steinmeyer, Balthasar Monconys et Sandrart, il résulte que le souvenir du maître s'était perpétué à Francfort jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle, au moins parmi un petit groupe d'artistes et d'amateurs.

Il ne semble pas avoir formé un grand nombre d'élèves. Sauf dans le *triptyque d'Aschaffenbourg*, nous ne saisissons nulle part dans son œuvre la trace visible d'une collaboration avec des apprentis. Nous ignorons le nom de ce disciple — d'ailleurs médiocre — qui a peint sur le revers des volets une *Adoration des Mages* ainsi que les deux panneaux avec les figures de saint Georges et de saint Martin encore en place à la Collégiale d'Aschaffenbourg, dans l'ancienne chapelle de Sainte-Marie-aux-Neiges.

Une brochure récente de P. Glaser (1) attribue à tort à Grünewald six petits tableaux du Musée historique de Francfort provenant de l'église des Dominicains qui représentent des scènes de la Passion. Ces tableaux sont des copies presque serviles de la *Grande Passion* de Dürer, mais le coloris en est remarquable, et sur l'un d'eux on reconnaît le portait de Grünewald, tel qu'il nous a été transmis par le dessin d'Erlangen. Il est possible que ce cycle soit l'œuvre d'un de ses élèves.

Le seul de ses élèves directs dont Sandrart nous ait transmis le nom est un certain Hans Grimmer de Mayence qui « était aussi en son temps un peintre très célèbre et qui a produit également beaucoup de bons ouvrages ». Nous ne connaissons aucune œuvre qu'on puisse lui attribuer avec certitude. Mais peut-être faut-il lui assigner certaines œuvres grünewaldiennes comme le *Jugement dernier* du Musée germanique de Nuremberg et une *Allégorie de la Rédemption par l'Eglise*, au Musée Suermondt d'Aix-la-Chapelle, qui, tout en n'étant pas de Grünewald, sont cependant assez proches de lui.

Grimmer transmit à son élève Philippe Uffenbach (2) (1566-1636) le culte de Grünewald et lui légua une précieuse collection de dessins du maître. Nous savons peu de chose de ce peintre de transition. Sa copie de l'*Ermite aveugle* de Grünewald signalée par Boisserée (3) a disparu. En revanche on a retrouvé dans la Collection Holzhausen de Francfort à l'occasion d'une exposition organisée en 1911 à l'Institut Staedel, son œuvre capitale : un tableau signé et daté de 1588 figurant *La Vierge et les saintes Femmes en pleurs au pied du Golgotha*. Il est représenté en outre au Musée historique de Francfort par une *Assomption de la Vierge* de 1599 qui appartenait à l'église des Dominicains.

Dans la région de Francfort et du Rhin moyen, l'influence de Grünewald s'est exercée également sur la sculpture (4). Non pas qu'il ait jamais manié lui-même la gouge ou l'ébauchoir. Nous avons vu que les sculp-

(1) P. Glaser, *Sechs unbekannte Grünewald im Städtischen Historichen Museum zu Frankfurt*. Frankfurt, 1912. — Carl Gebhardt, *Grünewald-Schule in Frankfurt. Monatsh. f. Kunstw.*, 1912.

(2) Donner von Richter, *Ph. Uffenbach. Archiv. für Frankfurts Geschichte und Kunst.*, 2, VII. Frankfurt, 1905.

(3) Boisserée, *Mahlereien in Deutschland.*

(4) A. Feigel, *Skulpturen im Stile Grünewalds. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1909. *Neuerwerbungen der Plastiksammlung des Landesmuseums zu Darmstadt*, pp. 41-58.

tures du retable d'Isenheim, tout en étant dignes de ses peintures, ne peuvent pas être de lui. Mais certaines sculptures du Musée de Darmstadt, provenant de la région d'Aschaffenbourg, prouvent que quelques imagiers rhénans s'inspiraient parfois très directement des *Crucifixions* ou des *Mises au tombeau* de Grünewald.

L'exemple le plus frappant de cette influence est un groupe de la *Crucifixion* en bois polychromé, grandeur nature, provenant de l'ancienne église des Johannites à Mosbach, près d'Aschaffenbourg. Les défauts de proportion des figures, le style des draperies, le type de saint Jean et surtout la tête du Christ qui ressemble d'une façon saisissante au Christ de la *Pietà* d'Aschaffenbourg mettent cette filiation hors de doute. Mais chez cet imitateur anonyme, l'âpreté de Grünewald s'édulcore. Le Christ perd de sa rusticité; ses formes plus élégantes se rapprochent davantage du canon de la Renaissance italienne.

Le plus grand sculpteur mayençais de cette époque, Hans Backofen (1), a-t-il subi l'influence de Grünewald? Il est difficile de l'affirmer, bien qu'on puisse relever entre les deux maîtres de nombreuses affinités. Ils étaient peut-être originaires de la même région : car le lieu de naissance de Backofen est sans doute le village de Sulzbach, près d'Aschaffenbourg. En tout cas ils ont été patronnés par les mêmes mécènes : le riche drapier Jacob Heller qui, l'année même où il offrait aux Dominicains de Francfort le fameux retable de Dürer auquel avait collaboré Grünewald, commanda à Backofen le *Calvaire* du cimetière de la cathédrale, et l'archevêque Albert de Brandebourg qui ornait le Dôme de Mayence à la fois des retables de Grünewald et des monuments funéraires de Backofen. Le plus beau de ces monuments qui représente l'Électeur Uriel de Gemmingen agenouillé au pied de la croix entre deux saints évêques, ses patrons, rappelle par l'opposition des masses d'ombre et de lumière et par l'agitation des draperies, le style baroque de Grünewald.

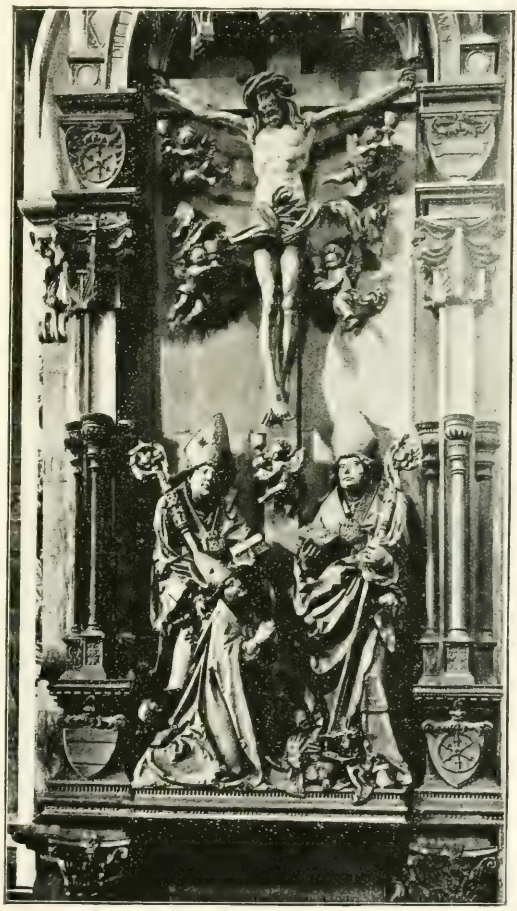
L'influence de Grünewald n'est pas localisée à Francfort, à Mayence et dans la région du Rhin moyen. Aucun des grands artistes allemands du XVI^e^ siècle n'a échappé à l'ascendant de son génie. La Franconie, l'Alsace, la Souabe et la Bavière lui ont payé tribut.

(1) Dehio, *Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz. Jahrb. der preuss. Kunsts.*, 1909.

Nous avons vu que Dürer lui-même n'est pas sans avoir tiré quelque profit de ses rapports personnels avec Grünewald. S'il y a chez Grünewald quelques réminiscences durériennes, en revanche les recherches de clair obscur qui apparaissent dans l'œuvre gravé de Dürer à partir de 1508 ont pu être inspirées par le grand coloriste qui venait de collaborer avec lui au *retable Heller*.

Le peintre strasbourgeois Hans Baldung Grien (1), tient à la fois de Dürer et de Grunewald. Il fit son apprentissage à Nuremberg dans l'atelier de Dürer et il en conserva toute sa vie l'empreinte. Il resta d'ailleurs en relations intimes avec son maître, qui, lors de son voyage au Pays-Bas, emportait avec lui un lot de gravures de Baldung pour les vendre à la foire de Francfort.

Peut-être est-ce dans l'atelier de Dürer que Baldung connut Grünewald. En tout cas, cette rencontre devait avoir pour son développement une importance décisive. « C'est Grünewald, écrit Janitschek, qui ouvrit les yeux de Baldung et lui révéla sa vraie nature (2). »



(Phot. Stoedtner.)

MONUMENT FUNÉRAIRE
DE L'ARCHEVÊQUE URIEL VON GEMMINGEN
Par Hans Backofen (cathédrale de Mayence).

A l'époque où le Franconien Grünewald achevait en Alsace son retable d'Isenheim, l'Alsacien Baldung se voyait confier dans le pays de Bade l'exécution du retable de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau.

(1) Terey, *Die Handzeichnungen von H. Baldung Grien.* Strasbourg, 1893. *Die Gemälde des Hans Baldung Grien.* Strasbourg, 1896.

(2) *Grünewald ist es der die eigentliche Natur Baldungs entbindet.*

De Fribourg à Isenheim la distance était petite. Il est certain que Baldung profita du voisinage et qu'il fit plus d'une fois le pèlerinage d'Isenheim. Dès 1511, il s'inspirait de la *Tentation de saint Antoine* de Grünewald dans une gravure sur bois du livre de la *Grenade* (Granatapfel) édité à Strasbourg (1). En 1520, il reprenait ce thème de la Tentation dans un carton de vitrail destiné à la chapelle Locherer de la cathédrale de Fribourg.

Le maître-autel de Fribourg (2) auquel il travailla de 1513 à 1517 et qui est son œuvre capitale trahit par de multiples réminiscences l'impression profonde qu'avait faite sur lui le grandiose polyptyque d'Isenheim. Sans doute le panneau central du *Couronnement de la Vierge* a été conçu sous l'influence du Couronnement peint par Dürer pour le retable Heller de Francfort et il faut reconnaître que la *Crucifixion* peinte au revers est tout à fait indépendante des Crucifixions de Grünewald. Dans le retable d'Isenheim, un silence poignant règne autour du Crucifié, qui agonise seul dans la nuit ; Baldung, au contraire, reste fidèle au schéma traditionnel du XV^e^ siècle et évoque au pied des trois croix du Christ et des larrons le grouillement pittoresque et la rumeur d'une foule bariolée.

En revanche, les quatre panneaux des volets, qui constituent un charmant quadriptyque en l'honneur de la Vierge, décèlent à de nombreux indices l'influence du maître d'Isenheim : dans l'*Annonciation* par exemple, on observe des effets d'éclairage et de clair-obscur dont l'origine n'est pas douteuse : la lumière entre à flots par une fenêtre haute et dans les rais de lumière que Dieu projette sur la Vierge élue, la Colombe mystique plane au milieu d'un halo. Dans la *Nativité*, Baldung emprunte à Grünewald le motif de Jésus source de lumière ; la lueur surnaturelle qui filtre des chairs de l'Enfant éclaire la Vierge agenouillée et le visage de Joseph. Baldung reprendra plus tard ce motif dans une charmante *Nativité* de 1520 qui était conservée à la Galerie du château d'Aschaffenbourg et qui a été transférée en 1911 à la Pinacothèque de Munich.

Les relations entre Baldung et Grünewald se prolongèrent longtemps après l'achèvement des deux retables d'Isenheim et de Fribourg. Car ils furent patronnés l'un et l'autre par le cardinal Albert de Brandebourg. Baldung fut de ceux qui collaborèrent avec Grünewald à la décoration

(1) Kœgler, *art. cit. Monasth. f. Kunstw.*, I, 1908.

(2) Baumgarten, *Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt*, Strasbourg, 1904.

de la Collégiale de Halle. C'est de Halle que provient son *Adoration des Mages* avec saint Georges et saint Maurice (Musée de Berlin), et plusieurs tableaux transportés plus tard à Aschaffenbourg, notamment un *Christ en croix* entre les deux larrons timbré des armoiries d'Albert de Brandebourg.

Même si les circonstances de leur vie n'avaient pas ainsi contribué à rapprocher les deux peintres, ils se seraient sentis attirés l'un vers l'autre par des affinités profondes de tempérament. Ils avaient tous les deux reçu en partage une imagination puissante, le goût du fantastique qui s'allie chez Baldung à une sensualité toute païenne, comme en témoignent les dessins où il évoque d'obscènes sabbats de sorcières dans la nuit de Walpurgis et les petits tableaux à la fois macabres et lascifs (Musée de Bâle) où il accouple la Luxure et la Mort. Tous les deux manifestent la même prédilection pour les couleurs vives. Mais c'est là que se révèle l'infériorité radicale de Baldung. Il a pu emprunter à Grünewald les éléments d'une palette éclatante : malheureusement il ne sait pas les accorder. Il juxtapose des teintes plates qui ne se relient pas les unes avec les autres. C'est un enlumineur ou plutôt un peintre verrier : car ses tableaux bariolés, aux tons crus, sont conçus et traités comme les vitraux dont il avait l'habitude de dessiner les cartons (*Glasvisierungen*) (1).

Par l'intermédiaire de Baldung, Grünewald agit indirectement sur les peintres et les graveurs de la Suisse allemande qui était à cette époque une véritable dépendance artistique de l'Alsace (2). Urs Graf de Soleure et Nikolaus Manuel de Berne, surnommé Deutsch, ont beaucoup appris des gravures en clair-obscur de Baldung.

Les rapports de Grünewald avec Lucas Cranach ne sont pas très bien éclaircis. Peut-être sont-ils plus anciens qu'on ne le suppose communément et antérieurs à l'établissement de Cranach à Wittenberg (3). Ce qui plaide en faveur de cette opinion, c'est que la première peinture connue de Cranach, sa dramatique *Crucifixion* de 1503, autrefois à Schleissheim et maintenant

(1) Le Musée de Berlin possède quelques très beaux vitraux exécutés sur les dessins de Baldung.

(2) B. Haendcke, *Die schweizerische Malerei im XVI Jhh.* Aarau, 1893.

(3) Schuchardt, *Lucas Cranach d. A.* 3 vol. Leipzig, 1871. — Flechsig, *Cranachstudien.* Leipzig, 1900. — Worringer, *Lucas Cranach.* 1908. — Réau, *Lucas Cranach* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1909).

transférée à la Pinacothèque de Munich, a pu être attribuée jadis à Grünewald, et, de fait, à en juger par l'audacieuse asymétrie de la composition, par le paysage orageux sur lequel se détache le corps pâle du Crucifié, par la draperie tumultueuse qui flotte autour de ses reins comme une banderole, le point de départ des deux maîtres semble avoir été à peu près le même.

Bien que la production de Cranach ait pris de bonne heure un caractère industriel, il est cependant revenu plus tard, dans un tableau dont la Pinacothèque de Munich a dépouillé la Galerie d'Augsbourg et qui représente le *Cardinal Albert de Brandebourg à genoux devant un Crucifix*, au pathétique grünewaldien de la *Crucifixion* de 1503.

L'amitié de Lucas Cranach pour son compère Martin Luther ne l'empêchait pas de travailler en même temps que Baldung et Grünewald pour le cardinal Albert de Brandebourg qui, de 1520 à 1530 environ, commanda à l'atelier de Wittenberg tout un lot de retables destinés à sa Collégiale de Halle. Le fait que Passavant et Waagen aient pu attribuer ces œuvres à Grünewald prouve que leur auteur véritable, qui semble avoir été Hans Cranach, subit dans une certaine mesure la domination du génie de Grünewald avec qui il eut peut-être des relations personnelles pendant son séjour à Halle.

Bien que leur couleur très riche et très nourrie fasse quelquefois illusion, Lucas Cranach et son fils Hans ne sont en somme que des enlumineurs. Le seul peintre allemand de cette époque qui manifeste des dons de coloriste comparables, toutes proportions gardées, à ceux de Grünewald est le Bavarois Albrecht Altdorfer (1), sorti comme Lucas Cranach de l'École des miniaturistes danubiens et non, comme on le croyait jadis, de l'École d'Albert Dürer. Aussi médiocre dessinateur qu'excellent coloriste, le « petit maître » de Ratisbonne est un Grünewald en miniature. Son œil est particulièrement sensible aux effets de lumière. Dans son *Adoration des Mages* (Sigmaringen) l'étoile, entourée d'un halo lumineux qui sert aux Rois mages de phare dans la nuit, argente les nuages floconneux. Dans une scène du cycle de la *Légende de saint Quirin* que se partagent le Musée Germanique de Nuremberg et l'Académie de Sienne, il note le reflet rougeoyant du disque du soleil cou-

(1) Friedländer, *Altdorfer. der Maler von Regensburg*. Leipzig, 1891. — Hildebrandt. *Die Architektur bei A. Altdorfer*. Strasbourg, 1908. — Réau, *Albrecht Altdorfer et les origines du paysage allemand* (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1911).

chant qui embrase la rivière où le saint a été précipité, une meule au cou. Les affinités entre Grünewald et Altdorfer sont si frappantes qu'on a pu attribuer au maître d'Aschaffenbourg la petite *Résurrection* du Musée de Bâle, qui est certainement d'Altdorfer ou de son École.

Peut-on admettre que Grünewald ait exercé une influence quelconque sur l'œuvre du dernier grand peintre allemand du XVI^e^ siècle, Hans Holbein le jeune (1)? Il est difficile d'imaginer, semble-t-il, deux tempéraments plus opposés que ce Franconien passionné et ce Souabe flegmatique. Mais le génie prodigieusement assimilateur d'Holbein tirait de partout sa substance. Nous pouvons tenir pour certain qu'il a été à Isenheim qui était tout près de Bâle et où son père a passé les dernières années de sa vie : il a donc connu le chef-d'œuvre de Grünewald. Il est possible que son *Christ mort* de 1521 (Musée de Bâle), d'un réalisme si terrible, lui ait été inspiré par la prédelle du retable d'Isenheim. Mais la preuve indéniable de cette influence nous est fournie par un projet de vitrail (2) daté de 1522 qui se trouve à Paris dans la collection L. Bonnat : Holbein y reprend l'ordonnance générale de l'*Annonciation* d'Isenheim en empruntant littéralement certains détails, tels que le bahut à poignée de cuivre qui sert de lutrin à la Vierge agenouillée. Il se contente de rajeunir et de moderniser cette composition conformément au goût du jour en l'inscrivant dans un lourd et prétentieux encadrement de style Renaissance.

II

Ainsi l'influence de Grünewald se retrouve chez presque tous les peintres allemands du commencement du XVI^e^ siècle. Mais sauf à Francfort où elle se perpétue un peu plus longtemps grâce à la tradition d'élèves directs du maître, elle ne tarde pas à s'effacer et à disparaître devant les progrès de l'italianisme.

C'est grâce à un peintre de Francfort, Adam Elsheimer, que l'influence de Grünewald, renié par ses compatriotes, est transfusée à la grande école de peinture qui prend au XVII^e^ siècle la succession de l'École allemande : l'École hollandaise.

(1) Woltmann, *Holbein und seine Zeit*. Leipzig, 1874.

(2) P. Ganz, *Handzeichnungen schweizerischer Meister*, III, 54.

En effet, bien qu'Adam Elsheimer soit né à Francfort où il fut l'élève de Philippe Uffenbach (1) et qu'il ait vécu à Rome, où il était connu sous le nom d' « Adamo Tedesco », c'est avec l'École hollandaise qu'il a le plus de rapports. Dans ses *Études sur la peinture hollandaise* (2), Bode classe avec raison ce peintre qui n'a jamais été en Hollande parmi les précurseurs de Rembrandt.

Dans ses menus tableautins, Elsheimer applique aux paysages de la Campagne Romaine la technique grünewaldienne qu'il tenait de son maître Ph. Uffenbach. Le rouge pourpre est la note dominante de son coloris délicat et velouté. Mais le grand charme de ses peintures est dans l'habile répartition des clairs et des ombres. Il s'ingénie à compliquer les problèmes d'éclairage, en faisant lutter par exemple dans ses paysages nocturnes la pâle clarté de la lune ou des étoiles avec la flamme vacillante des torches de résine ou des feux allumés par les bergers. Véritable virtuose de la lumière, il aime à la concentrer sur les objets principaux du tableau en laissant le reste noyé dans une ombre plus ou moins transparente.

Ce principe du clair-obscur est l'âme même, non seulement des petits « paysages arcadiens » de Cornelis Poelenburg, mais de toute la peinture hollandaise. Or parmi les nombreux disciples hollandais d'Elsheimer se trouvaient les deux maîtres de Rembrandt, Jacob van Swanenburgh et Pieter Lastman. Ainsi s'établit par une chaîne ininterrompue la filiation qui relie le plus grand peintre allemand du XVI^e^ siècle au plus grand peintre hollandais du XVII^e^ siècle : par l'intermédiaire de Grimmer, Uffenbach, Elsheimer, Lastman, Grünewald tend la main à Rembrandt.

Sans doute le coloris de Rembrandt, dont les toiles bitumineuses et chargées d'empâtements sont souvent presque monochromes, n'a rien de commun avec celui de Grünewald, qui peint encore avec les pâtes lisses et émaillées des Primitifs flamands, à la manière de Jan van Eyck et de Quentin Matsys. Mais les deux grands artistes s'apparentent par leur résistance à l'italianisme, leur dédain de la beauté formelle, leur recherche du caractère, leur entente du clair-obscur, leur imagination de visionnaires. Entre le Christ spiritualisé de la *Résurrection* d'Isenheim et le Christ lumineux des *Pèlerins d'Emmaüs*, on découvre de profondes affinités spirituelles.

(1) H. Weizsäcker, *Elsheimers Lehr- und Wanderzeit in Deutschland. Jahrb. der preuss. Kunsts.* 1910.

(2) Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei.* Brunswick, 1883.

Il va de soi qu'autant la peinture hollandaise du XVII^e^ siècle est supérieure à la peinture allemande du XVI^e^ siècle, autant Rembrandt est supérieur à Grünewald.

La Hollande affranchie crée au XVII^e^ siècle l'art bourgeois et protestant auquel aspirait l'Allemagne de la Réforme et que la guerre de Trente ans ne lui a pas permis de réaliser. Au vrai, tous les chefs-d'œuvre de l'art allemand du XVI^e^ siècle ne sont que l'annonce et la promesse des chefs-d'œuvre plus parfaits de la peinture hollandaise. Comme tous ses contemporains, Grünewald apparaît dans l'histoire de la peinture comme le *précurseur* d'un art à la fois plus raffiné dans sa technique et plus largement humain. Semblable au saint Jean-Baptiste de la *Crucifixion* de Colmar qui, le doigt levé, montre le Messie, il salue la venue de Rembrandt de l'humble et magnifique devise : « Voilà celui qui grandit, tandis que je diminue. *Illum oportet crescere, me autem minui.* »

III

La mission historique de ce précurseur peut-elle être considérée comme terminée après la réalisation de son idéal par un plus grand que lui ? L'œuvre de Grünewald s'absorbe-t-elle tout entière dans celle de Rembrandt ? Nous pouvons hardiment répondre qu'il n'en est rien. Son message conserve encore sa signification, sa leçon mérite d'être entendue par les modernes même après celle du maître d'Amsterdam.

Pendant deux siècles, les peintres classiques et romantiques passèrent indifférents ou hostiles devant le retable d'Isenheim. C'est seulement à la fin du XIX^e^ siècle que l'œuvre de Grünewald parla de nouveau aux âmes et aux yeux des artistes germaniques. Le plus puissant artisan de cette réhabilitation fut le peintre bâlois Arnold Böcklin (1).

Bâle est tout près de Colmar. Le hasard voulut qu'un jour Böcklin franchît le seuil du Musée d'Unterlinden. Ce fut pour lui une véritable révélation et comme son chemin de Damas. Il en sortit les yeux dessillés : « On va à Colmar, disait-il, pour chercher Schongauer et on trouve Grünewald (2). »

(1) BAUMGARTEN, *M. Grünewald als Meister der Isenheimer Altargemälde und in seiner Vorbildlichkeit für Arnold Böcklin.*

(2) *Man geht nach Kolmar um Schongauer zu suchen und findet Grünewald.*

Dès lors son admiration pour le maître de Colmar ne se démentit jamais. Il venait de temps en temps lui demander des leçons d'énergie farouche et même de brutalité. A son ami Jacob Burckhardt, le grand historien bâlois, qui lui prêchait un art édulcoré, italianisant, il répondait par l'exemple de Grünewald. Le peintre Schick (1), son Eckermann, qui a pieusement glané tous ses propos et ramassé toutes les miettes de sa conversation, rapporte qu'il déclara un jour, sous l'impression de la *Crucifixion* de Colmar : « Il faut camper son sujet avec une vérité brutale et alors ça porte (2). »

Ne jamais enjoliver la nature, préférer la vérité caractéristique à la beauté conventionnelle, telle est en effet l'une des grandes leçons qui se dégagent de l'art de Grünewald. Böcklin ne s'est pas contenté de la formuler, on en voit l'application dans son œuvre. Il regrettait de n'avoir pas été se retremper à Colmar avant de peindre sa première *Pietà* du Musée de Bâle (1868) où le cadavre du Christ est trop adonisé et où les gestes des pleurants sont trop compassés. Dans une seconde *Pietà* du Musée de Berlin, peinte cinq ans plus tard en 1873, on constate que la leçon a porté ses fruits. Le cadavre plus rigide du Christ, les mains crispées de la Vierge et le voile qui en retombant sur ses yeux masque sa douleur tout en l'exprimant (3) sont autant de traits empruntés à Grünewald.

Le goût des couleurs éclatantes, une imagination éprise de fantastique et de macabre, mais travaillant toujours sur des données réalistes, apparentent le robuste peintre bâlois au vieux maître d'Aschaffenbourg. Aussi n'est-il pas étonnant que le culte de l'un aille de pair avec le culte de l'autre et qu'avant d'écrire sa monographie de Grünewald, H.-A. Schmid ait commencé par élever un monument à Böcklin (4). Mais tandis que la religion de Böcklin, exalté par quelques fanatiques au delà de toute mesure, est déjà sur son déclin (5), le culte tardivement ranimé de son grand ancêtre n'est au contraire qu'au début de son développement.

Ces dernières années ont vu s'accroître dans de formidables proportions

(1) Schick, *Tagebuchaufzeichnungen über A. Böcklin*. Berlin. 1902. — Ad. Frey, *A. Böcklin nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde*. Stuttgart, 1903.

(2) *Man müsse ein Sujet gerade ganz schroff wahr hinstellen, dann schlage es durch.*

(3) Böcklin emprunte ce détail de la Vierge voilée à la prédelle du retable de Colmar.

(4) H.-A. Schmid, *Verzeichnis der Werke Arnold Böcklins. München, Photographische Union*, 1902.

(5) Meier Græfe, *Der Fall Böcklin*, 1905.

le nombre des pèlerins qui, à la suite de Böcklin, ont appris le chemin du Musée de Colmar et ont découvert dans ce sanctuaire placé sous le vocable de Schongauer la présence insoupçonnée de Grünewald, le véritable *genius loci*.

Grünewald le méconnu est devenu le plus « actuel » des peintres allemands et aussi le plus « national ».

Est-ce à dire que son influence doive à tout jamais rester cantonnée dans les pays germaniques ?

Le pangermanisme qui sévit tout autant parmi les historiens de l'art que parmi les pseudo-internationalistes de la Social-démocratie s'est détourné d'Albert Dürer l'italianisant, le demi-Welche, et prétend confisquer à son profit la gloire toute neuve de Grünewald. Des énergumènes égarés dans la critique d'art professent que Grünewald est avec Rembrandt, avec Shakespeare que les intellectuels d'outre-Rhin ont depuis longtemps annexés à la plus grande Allemagne, un de ces génies superlativement et exclusivement germaniques que les Allemands seuls ont le privilège de comprendre et qui restent inaccessibles à l'intelligence d'un Latin.

Ces outrecuidantes billevesées de « teutomanes » en délire ne valent même pas la peine d'être discutées. Ces aveugles ne s'aperçoivent pas que leurs éloges diminuent l'idole qu'ils prétendent exalter. car le propre d'un artiste véritablement grand est de s'adresser à l'intelligence et à la sensibilité des hommes de tous les pays et de toutes les races. En admettant que l'art de Grünewald soit à certains égards aux antipodes de l'art latin auquel il s'oppose par son manque de mesure, son dédain de la forme, son ignorance de la grâce, plus encore que par l'incorrection de sa grammaire, il n'en est pas moins vrai qu'il s'impose à notre admiration par des qualités de sincérité et de force, par des dons de coloriste dont nous pouvons tous être juges.

Au reste, pas plus qu'il n'y a de race germanique pure, il n'y a un art germanique pur, et nous avons quelques droits à faire valoir sur le retable d'Isenheim.

Quel que soit le *Deutschtum* de Grünewald, il est bon de rappeler que son chef-d'œuvre se rattache, par des liens que nous avons essayé de mettre en évidence, à notre art et à notre histoire. La Commanderie des Antonites d'Isenheim pour laquelle il a été créé relevait de l'abbaye dauphinoise de Saint-Antoine en Viennois et de l'archevêché de Besançon, capitale de la

Comté de Bourgogne. Par l'intermédiaire de cette maison mère et en raison du voisinage de Dijon, le plus grand centre de l'art occidental au xv[e] siècle, l'influence de l'art franco-bourguignon était dominante à Isenheim, et nous avons tout lieu de croire que des modèles bourguignons ont inspiré le donateur Guido Guersi, et les deux grands artistes qui ont collaboré au maître-autel : Grünewald et Nicolas de Haguenau.

Il n'est donc pas vrai que le retable d'Isenheim soit pur de tout élément étranger, et que son influence doive être forcément limitée aux pays de race germanique. La leçon que quelques-uns de nos peintres modernes : Henner et Carrière par exemple, sont allés demander aux *Holbein de Bâle*, d'autres iront la chercher auprès des *Grünewald de Colmar*. Peut-être trouverions-nous déjà dans le mouvement de renaissance de la peinture religieuse en France et notamment dans l'art fiévreux et tourmenté de G. Desvallières la trace d'une influence transvosgienne de Grünewald. Ce rayonnement ne fera que s'étendre maintenant que le chef-d'œuvre de Maître Mathias d'Aschaffenbourg est, avec l'Alsace tout entière, redevenu français.

APPENDICE

I. La biographie de Grünewald par Joachim von Sandrart. — *a*) Édition allemande (1675) ; *b*) Édition latine (1683) ; *c*) Traduction française.

II. Trois descriptions du retable d'Isenheim. — *a*) Description (*Anzeige*) des tableaux et statues de l'ancienne église des Antonites à Isenheim (vers 1780) ; *b*) Inventaire des Commissaires de la Révolution (1793) ; *c*) Paraphrase d'Huysmans (1905).

I

LA BIOGRAPHIE DE GRÜNEWALD

Par JOACHIM VON SANDRART

a) TEXTE ALLEMAND

TEUTSCHE ACADÉME DER EDLEN BAU- BILD- UND MAHLEREY KUNSTE NURNBERG

A — ERSTER HAUPTTHEIL. 1675

II. Theil. III Buch. V. Capitel

MATTHŒUS GRUNEWALD VON ASCHAFFENTURG! MAHLER. SEINE HANDRISSE. SEINE WERKE ZU FRANKFORT / ZU MAYNZ UND EYSENACH/ EIN SEHR NATURLICH CRUCIFIX

Matthœus Grünewald / sonst Matthaeus von Aschaffenburg genant / darf unter allen den besten Geistern der alten Teutschen in der edlen Zeichen- und Mahl-Kunst Keinem weichen / oder etwas nachgeben / sondern er ist in der Warheit den fürtreflichsten und besten / wo nicht mehrer doch gleich zu schätzen / . Es ist aber zu bedauren / dass dieser ausbündige Mann dermassen mit seinen Werken in Vergessenheit gerahten / dass ich nicht einen Menschen mehr bey Leben weiss / der von seinem Thun nur eine geringe Schrift oder mündliche Nachricht geben könte. Damit jedoch seine Würdigkeit an Tag gebracht werde / will ich mit besondern Fleiss / soviel mir bewust / anziehen ohne welches ich glaube / dass diese schöne Gedächtnis / in wenig Jahren ganz völlig erlöschen würde.

Es sind bereits 50 Jahr verflossen / dass ein sehr alter aber kunstreicher Mahler zu Frankfurt / Namens Philipp Uffenbach gelebet/ der vormals ein Lehrjung des berühmten Teutschen Mahlers / Grimers / gewesen ; dieser Grimer hat bey ermeldtem Matthaeus von Aschaffenburg gelernet / und alles / wass er von ihme Können zusammen tragen / fleissig aufgehoben / absonderlich hat er / nach seines Lehrmeisters Tod / von desselben / Wittib allerhand herrliche Handrisse / meistens mit schwarzer Kreid

und theils fast Lebens Grösse gezeichnet / bekommen / welche alle nach dieses Grimers Ableiben / obgedachter Philipp Uffenbach / als ein nachsinnlicher berühmter Mann / an sich gebracht; damals gienge ich unweit seiner Behausung zu Frankfurt in die Schul / und wartete ihme offtmals auf / da er mir dann / wann er in gutem humor ware / diese in ein Buch zusammen gesamlete edle Handrisse des Mathœus von Aschaffenburg / als dessen Art er fleissig nachstudirte / gezeigt / und derselben löbliche Qualitäten und Wolstand entdecket. Dieses ganze Buch ist nach gedachten Uffenbachs Tod von seiner Wittfrauen dem berühmten Kunstlieber / Herrn Abraham Schelkens / zu Frankfurt theur verkauft / und von demselben / neben vielen anderen herrlichen Kunststücken / von den besten alten und modernen Gemählden / raren Büchern und Kupferstichen / die viel zu lang zu erzehlen fallen würden / in sein berühmt Kunst-Cabinet / zu ewiger Gedächtnis dieser ruhmwürdigen Hand / und allen Kunstliebenden süsser Vergnügung / gestellet worden / wohin ich also den günstigen Leser will gewiesen haben.

Dieser fürtrefliche Künstler hat zur zeit Albert Dürers ungefehr Anno 1505 gelebet / welches an dem Altar von der Himmelfahrt Mariae / in der Prediger Closter zu Frankfurt von Albrecht Dürer gefärtiget / abzunehmen / als andessen vier Flügel von aussenher / wann der Altar zugeschlossen wird / dieser Matthäeus von Aschaffenburg mit liecht in grau und schwarz diese Bilder gemahlt / auf einem ist S. Lorenz mit dem Rost / auf den andern eine S. Elisabeth / auf dem dritten ein S. Stephan / und auf dem vierdten ein ander Bild / so mir entfallen / sehr zierlich gestellet / wie es noch allda zu Frankfurt zu sehen. Absonderlich aber ist sehr preiswürdig die von ihme mit Wasser-farben gebildete Verklärung Christi auf dem Berg Thabor / als worinnen zuvorderst eine verwunderlich schöne Wolke / darinnen Moyses und Elias erscheinen / samt denen auf der Erden knienden Apostlen / von Invention. Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtreflich gebildet / dass es Selzamkeit halber von nichts übertroffen wird / ja es ist in Manier und Eigenschaft unvergleichlich / und eine Mutter aller Gratien.

Ferner waren von dieser edlen Hand zu Maynz in dem Dom auf der linken Seite des Chors / in drey unterschiedlichen Capellen / drey Altar-Blätter / jedes mit zweyen Flügeln in- und auswendig gemahlt / gewesen / deren erstes war unsere liebe Frau mit dem Christkindlein in der Wolke / unten zur Erden warten viele Heiligen in sonderbarer Zierlichkeit auf / als S. Catharina / S. Barbara / Caecilia / Elisabetha / Apollonia und Ursula / alle dermassen adelich / natürlich / holdselig und correct gezeichnet / auch so wol colorirt / dass sie mehr im Himmel / als auf Erden zu seyn schneinen. Auf ein anderes Blatt war gebildet ein blinder Einsidler / der mit seinem Leitbuben / über dem zugefrornen Rheinstrom gehend / auf dem Eis von zween Mördern überfallen / und zu todt geschlagen wird / und auf seinem schreyenden Knaben ligt / an Affecten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhauft anzusehen; Das dritte Bild war etwas imperfecter als vorige zwey / und sind sie zusammen Anno 1631 oder 1632 in damaligem wilden Krieg weggenommen / und in einem Schiff nach Schweden versandt worden / aber

neben vielen andern dergleichen Kunststücken durch Schiffbruch in dem Meer zu Grund gegangen.

Es soll auch noch ein Altar-Blatt in Eysenach von dieser Hand seyn / und darinnen ein verwunderlicher S. Antonio worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ansgebildet seyn sollen.

Ferner haben Ihre Fürstl. Durchl. Herzog Wilhelm in Bayern hochseligsten Andenkens/ als vernünftiger Urtheiler und Liebhaber der edlen Kunst ein klein Crucifix wit unser lieben Frauen und S. Johann/ samt einer niederknienden und andächtig betenden Maria Magdalene so fleissig gemahlt von dieser Hand gehabt/ auch sehr geliebt/ ohne dass sie gewust/ von wem es sey/. Selbiges ist/ wegen des verwunderlichen Christus am Creutz/ so ganz abhenkend auf den Füssen ruhet/ sehr seltsam/ dass es das wahre Leben nicht anderst thun könte/ und gewiss über alle Crucifix natürlich wahr und eigentlich ist/ wann ihm mit vernunftiger Gedult lang nachgesonnen wird/. Solches ist deswegen halb Bogen gross/ auf gnädigen Befehl hochgedachten Herzogs (Anno 1605) von Raphael Sadler in Kupfer gestochen worden/ und erfreute sich hernachmalen Ihr Churfürstl. Durchl. Maximilian seligster Gedächtnis höchlich/ da ich des Meisters Namen geoffenbaret.

Wiederum gehet in Holzschnitt aus die Offenbarung des heiligen Johannes/ ist aber übel zu bekommen/ und sollte auch von dieser Hand zeyn/. Gleichfals ist zu meiner Zeit in Rom ein heiliger Johannes mit zusammengeschlagenen Händen/ das Angesicht über sich/ ob er Christum am Creutz anschauete/ gewesen/ überaus andächtig und beweglich in Lebens - Grosse / mit herrlicher gratia, so äestimirt / und auch hoch für Albert Dürers Arbeit geschäzt worden. da ich aber / von wem es wäre / erkandt / und den Unterschied der Manier gezeigt / habe ich gleich hintenher mit Oelfarbe (womit ich eben damals des Papsts Contrafät machte) dessen Namen also setzen müssen : Mathaeus Grünwald Alemann fecit.

Und das ist es nun was von dieses fürtreflichen Teutschen Kunst Stücken mir bewust / ausser dass er sich meistens zu Maynz aufgehalten / und ein eingezogenes melancholisches Leben geführt und übel verheuratet gewesen, wo und wann er gestorben / ist mir unbekandt / halte doch darfür / dass es um An. 1510 geschehen.

B — ZWEITER HAUPTTHEIL 1679

III. Theil.

Von diesem vortrefflichen hochgestiegenen Geist und verwunderlichen Meister / haben wir in unserm vorigen Buch am 236 Blat / seiner überfliegenden Erfahrenheit / zum Nachruhm / weitläufftige Meldungen gethan ;

Was er nemlich fur herrliche Werke, zu Franckfurt / bey den Prediger München / gemahlt : als/ zum Exempel/ auf ein Altarblatt die selige Elisabeth/ S. Stephan/ S.

Lorentz und R. oberhalb dessen auch die Verklärung unsers seligmachers Jesu-Christi / auf dem Berge Thabor / da ihme Moses und Elias in den Wolcken erschienen / imgleichen auch unten an dem Berge die in Furcht gantz verzückte Apostel / wie nicht weniger die zu Mayntz im Thum gestandene / von dem Schweden aber hinweg genommene Altäre; und was sonst von ihme der berühmte Vatter aller Künste / Herr Peter Spiring von Nordtholm im Gravenhaag in seinen berühmten Händen gehabt. Massen hiervon / bey Herrn Abraham Schelkens zu Franckfurt / die meiste von seiner eigenen Hand aufs allervollkommenste gezeichnete Modelle / annoch zu ersehen geben / wass dieser für ein ungemeiner Meister gewest / bey dem Natur und Geist Wunder gethan.

Ich meines Theils / habe so viel hiervon Bericht gethan als ich erfahren können / und auch dem vorigen Theil/ sein Contrafait/ mit eingefügt : welches Albrecht Dürrer nach ihme damals / wie sie des Jacob Hellers Altar / in obbedachter Prediger. Münch-Kirchen zu Franckfurt aufgericht / verfertigt. Weil aber selbiges nach seiner damaligen Jugend gebildet ist und seitdem der curiose Herr Philipp Jacob Stromer ein Herr des Raths hiesiger hochlöbl. Reichsstadt / in seinem berühmten Kunst-Cabinet / ein noch älters und perfecters Contrafeyt von gedachtem Meister mir gezeiget : als habe ich billich solches / diesem hochgestiegnem *teutschem Correggio* zu Ehren/ hie in der Platt 4 beyfügen/ und theilhafftig machen wollen.

b) *ÉDITION LATINE*

ACADEMIA NOBILISSIMÆ ARTIS PICTORIÆ. NORIMBERGÆ. 1683

A — PARTIS SECUNDÆ. LIBER III, CAPUT V

MATHÆUS GRÜNEWALD — ASCHAFFENBURGENSIS PICTOR

Communiter Matthæus de Aschaffenburg vocatus, inter optimos veterum Germanorum tam diagraphices quam pictorie artifices recensendus nec postponendus ulli, ut deplorandum fere sit virum hunc longe præstantissimum oblivionis tantopere jam immersum esse caligini, ut ne unus quidem viventium de vita gestisque ejus vel tantillam subministrare queat notitiam. Ut tamen aliquantum iterum emergat illius dignitas, ego, quæ de eo comperi, fideliter hic enarrabo, sine quibus post paucos annos illius omnino intercidisset memoria.

Sexaginta autem jam anni sunt, quod pictor quidam Francofurtensis ætate quidem confectus, sed arte multa insignis Philippus Uffenbach, discipulus quondam Grimeri, cujus Matthæus hic fuerat præceptor, mini enarraret, Grimerum hunc omnia præceptoris sui diaphica undiquaque collecta sedulo custodivisse et post

mortem illius ab ejusden viventium quantitate delineata accepisse; quæ omnia post Grimeri obitum Uffenbachius iste tanquam vir judiciosus sibi comparaverat, mihique tunc temporis in vicinia illius Francofurti Scholam frequentanti, singulari libro collecta quandoque exhibere, partesque illorum optimas, quas ipse sedulo imitabatur, demonstrare solebat. Qui liber post mortem Uffenbachii a vidua ejus Domino Abrahamo Schelkens Graphicophilo celeberrimo Francofurtensi caro est venditus et ab hoc cum variis artificiosissimis aliis, tam picturis sive veteribus sive modernis quam libris et chalcographicis rarissimis in technophylacio suo in perpetuam laudatissimæ hujus manus memoriam adhuc asservatur, quo Lectorem quoque benevolum hic remitto.

Vixit autem artifex hic noster temporibus Alberti Düreri, circa annum Christi 1505, quod apparet ex altari quodam historia *Assumtionis Mariæ* in cœnobio Prædicatorum Francofurtensi ab Alberto Durero exornato, cujus valvas quatuor Matthæus hic Aschaffenburgensis monochromate griseo pinxit, in una S. Laurentium cum crate; altera S. Elisabetham; in tertia S. Stephanum et in quarta imaginem quandam similem repræsentans, quæ omnia Francofurti adhuc spectari queunt. Præ cœteris autem magnam meretur laudem ejusdem *Transfiguratio Christi* colore aquario picta, in qua imprimis nubes illa pulcherrima, in qua Moyses et Elias apparent, cum Apostolis genibus in terra nixis tam elegantem præ se fert inventionem, colores tam vividos et venustatem tam admirabilem ut carius nihil dici queat, opusque vere sit incomparabile.

Deinde et Moguntiæ in æde Dominica ad sinistram chori in tribus sacellis trium ab ipso pictæ erant altarium tabulæ, duabus valvis singulæ utrinque expictis instructæ quarum una D. referebat *Virginem cum filiolo* in nube quadam, sub qua in terra multæ Sanctæ elegantissime appositæ, quales S. Catharina, S. Barbara, Cecilia, Elisabetha, Apollonia et Ursula, tam nobili omnes invento, naturam tam proxime imitantes, tantaque gratia delineatæ, coloribusque tam conspicuæ, ut in cœlo potius quam in terra apparere viderentur. In tabula altera exhibitus erat eremita quidam cœcus, quem cum puero duce per Rheni glaciem transeuntem duo latrones obrutum occidebant, clamanti puero suo incumbenten, tanto affectu tantaque natura ut admiratione obrueretur spectator. Tertia autem tabula paulo quidem erat imperfectior. Sed et hæc cum cœteris anno 1631 vel 32 inter alias belli prædas navi quadam in Sueciam transmittendas, exorta in mari tempestate, naufragio cum pluribus artificiis similibus absorpta periit.

Sed et Isenaci tabula quædam Altaris ab ipso picta reperiri dicitur, in qua *S. Antonius* quidam mira arte expressus, cum spectris extra fenestras elegantissime appictis.

Porro quoque Serenissimus quondam Bavariæ Dux Wilhelmus graphicophilus prudentissimus artisque mysteriorum summo opere gnarus, imaginem quandam *Crucifixi* habebat, cum D. Virgine matre, Sanctoque Johanne et Maria Magdalena genibus devotissime incumbente a nostro pictam quamvis a Serenitate sua ignoraretur Autor : ubi Christus omnino dependet in cruce, ut non nisi pedibus nitatur.

situ naturæ verissime imitante, et expressione penitus admiranda, ut ad mandatum Ducis illius Serenissimi tabella hæc dimidiæ plagulæ quantitatem non excedens anno 1605 à Raphaele Sadlero ære incisa fuerit, gaudente dehinc admodum Serenissimo Electore Maximiliano, beatissimæ memoriæ, quod autoris nomen a me detectum esset.

Sic typis quoque xylographicis Apocalypsis D. Johannis circumfertur, quamvis rarius inveniatur, quæ et ipsa autore nostro confecta dicitur. Similiter meo tempore Romæ quoque S. Johannes quidam junctis manibus, elevata facie, quasi Christum in cruce aspecturus reperiebatur, viventis magnitudine devotione maxima et affectu espressissimo multa gratia depictus, qui Alberto Durero autore confectus credebatur. Cum autem autorem ego agnoscerem differentia methodi demonstrata, parti aversæ colore oleario (quo eo ipso momento Pontificis pingebam iconem) nomen autoris mini apponendum fuit his verbis : Matthæus Grünewald Alemannus fecit.

Plura de Artifice hoc clarissimo quæ superadderem non habeo, nisi quod Moguntiæ potissimum degerit, vitam agens solitariam, atque melancholicam nec matrimonio felicem. Locus autem tempusque mortis me latent quamvis circa annum 1510 eundem obiisse conjiciam.

B — PARTIS SECUNDÆ. LIBER III. CAP. XXVIII

Omissa

Supra quidem a me jam descriptus est, cum enarratione operum ejus, e quibus adhuc tabulæ nonnullæ etiam a Dn. Petro Spiringio de Nordtholm Hagæ Comitis possessa fuerunt; Diagraphica autem pleraque Dn. Abrahamus Schelkenius Francofurti in pinacotheca sua asservat : e quibus omnibus satis elucescit, quantis naturæ artisque dotibus effloruerit.

Cum autem Effigiem quidem illius etiam adjecerim in tabula mea C. C. sed qualem junioribus saltem ejus annis Albertus Durerus tum pinxit, cum altare Jacobi Helleri Francofurti in templo Prædicatorum simul elaborarent; interea autem apud Dn. Philippum Jacobum Stromerum Senatorem hujus Reipublicæ gravissimum in pinacotheca ejus splendidissima iconem adhuc aliam perfectiorem, provectioribus illius annis confectam conspexerim, istam pariter in honorem Corregii istius Germanici laude summa dignissimi in Tabula nostra apponere volui.

c) *TRADUCTION FRANÇAISE*

ACADÉMIE ALLEMANDE DES NOBLES ARTS DE L'ARCHITECTURE, DE LA SCULPTURE ET DE LA PEINTURE — NUREMBERG

A — PREMIÈRE PARTIE PRINCIPALE. 1675

II^e^ partie, III^e^ livre, V^e^ chapitre

MATHIEU GRÜNEWALD D'ASCHAFFENBOURG. PEINTRE

SES DESSINS — SES ŒUVRES A FRANCFORT. A MAYENCE ET A EISENACH (ISENHEIM)

UN CRUCIFIX TRÈS RÉALISTE

Mathieu Grünewald, appelé communément Mathieu d'Aschaffenbourg, peut être mis au nombre des plus grands génies qu'ait produits l'Allemagne dans l'art très noble du dessin et de la peinture. Loin d'être inférieur à aucun de ses contemporains, il doit être estimé l'égal des plus grands et des meilleurs. Mais il est regrettable que cet artiste d'élite soit tombé ainsi que ses œuvres dans un si profond oubli que je ne sais plus personne qui soit capable de donner sur lui le moindre renseignement écrit ou oral. Cependant pour que son mérite soit mis en lumière, je veux avec un soin particulier publier tous les renseignements que j'ai pu recueillir : sans quoi cette belle mémoire risquerait d'être en peu d'années complètement éteinte.

Il y a environ une cinquantaine d'années vivait à Francfort un peintre très âgé, mais plein de talent, du nom de Philippe Uffenbach qui avait été jadis en apprentissage chez le célèbre peintre allemand Grimmer. Ce Grimmer avait été l'élève de Mathieu d'Aschaffenbourg ; il conservait précieusement tout ce qui lui rappelait le souvenir de son maître, dont la veuve lui avait cédé tout un lot de magnifiques dessins, exécutés pour la plupart au crayon noir et presque de grandeur nature. A la mort de ce Grimmer, Philippe Uffenbach réussit à s'assurer la possession de ce trésor.

Je passais alors non loin de son logis en me rendant à l'école et je lui rendais souvent de menus services. Il me montrait alors, quand il était de bonne humeur, ces beaux dessins de Mathieu d'Aschaffenbourg réunis en un album ; il avait étudié soigneusement sa manière et me révélait leurs mérites.

Après la mort dudit Uffenbach, cet album de dessins fut vendu fort cher par sa veuve au célèbre amateur de Francfort Abraham Schelkens. Celui-ci le plaça dans son fameux Cabinet à côté de beaucoup d'autres splendides œuvres d'art, des meilleurs tableaux anciens et modernes, de livres rares et d'estampes qu'il serait

trop long d'énumérer ici, pour l'éternelle mémoire de cette main glorieuse et la délectation de tous les amis de l'art.

Cet excellent artiste a vécu à l'époque d'Albert Dürer, environ en l'an 1505. C'est ce qui appert du *retable de l'Assomption de la Vierge* exécuté par Albert Dürer pour le Couvent des Frères Prêcheurs de Francfort. Mathieu d'Aschaffenbourg y a peint en grisaille quatre volets, visibles quand le retable est fermé ; sur l'un est saint Laurent avec le gril, sur l'autre une sainte Élisabeth, sur le troisième un saint Étienne et sur le quatrième un autre sujet dont le nom m'échappe, le tout très joliment exécuté comme on peut le voir encore à Francfort.

Mais une œuvre particulièrement digne d'éloges est la *Transfiguration du Christ sur le mont Thabor*, qu'il a peinte avec des couleurs à l'eau : au premier plan on y voit un nuage merveilleux où apparaissent Moïse et Élie, et au-dessous sur la terre les Apôtres à genoux. Cette peinture est si remarquable par l'invention et le coloris qu'elle n'est surpassée par aucune autre ; on peut même dire qu'elle est, dans son genre, incomparable et une mère de toutes les Grâces.

Il existait en outre, de la même main, à Mayence, dans la cathédrale, du côté gauche du chœur, dans trois chapelles différentes, trois retables, chacun avec deux volets peints sur les deux faces. Le premier représentait *Notre Dame avec l'Enfant Jésus* dans un nuage, adorés par plusieurs saintes d'un charme exquis : sainte Catherine, sainte Barbe, sainte Cécile, sainte Élisabeth, sainte Apollonie et sainte Ursule ; toutes si nobles, si naturelles, si gracieuses, si correctement dessinées et aussi si bien coloriées qu'elles semblaient être des créatures du ciel plutôt que de la terre. Sur le second retable était figuré un *Ermite aveugle traversant le Rhin gelé* avec un enfant qui lui servait de guide ; attaqué sur la glace par deux meurtriers, il était frappé à mort et retombait sur son petit guide qui poussait des cris ; ce tableau pathétique était pour ainsi dire surchargé de traits saisis sur le vif d'une merveilleuse vérité. Le troisième retable était un peu moins parfait que les deux précédents. Tous les trois furent enlevés ensemble en 1631 ou 1632 pendant la terrible guerre de cette époque et furent expédiés par bateau en Suède : mais ils sombrèrent dans un naufrage avec beaucoup d'autres œuvres d'art.

Il doit exister encore un autre retable de la même main à Eysenach avec une merveilleuse figure de *Saint Antoine* où les démons derrière les fenêtres sont très bien imaginés.

En outre, S. A. S. le duc Guillaume de Bavière de bienheureuse mémoire, connaisseur judicieux et amateur des beaux arts, avait acquis un petit *Crucifix* de Grünewald avec Notre Dame, saint Jean, et une Marie-Madeleine à genoux en adoration ; il aimait beaucoup ce tableau peint avec grand soin, sans savoir de qui il était. L'attitude du Christ en croix, si fortement penché en avant qu'il ne semble s'appuyer que sur les pieds, est la vie même et certainement aucune autre Crucifixion n'atteint à ce degré de naturel et de vérité. C'est pourquoi le duc Guillaume fit graver ce tableau sur cuivre en 1605 par Raphaël Sadler et S. A. S. l'Électeur Maximilien de bienheureuse mémoire eut grand plaisir à apprendre de ma bouche le nom du maître.

Une série de gravures sur bois illustrant l'*Apocalypse de saint Jean* serait aussi l'œuvre de notre peintre. Il y avait aussi de mon temps à Rome un *Saint Jean* représenté les mains jointes et le visage levé comme s'il regardait le Christ en croix. Cette magnifique figure peinte grandeur nature était très estimée et passait pour être l'œuvre d'Albert Dürer. Mais ayant reconnu de qui elle était et montré la différence de manière, je m'empressai de tracer au pinceau (avec les couleurs à l'huile dont je me servais alors pour peindre le portrait du pape) le nom de l'auteur véritable : *Matthæus Grünwald Alemann fecit.*

Voilà en somme tout ce que je sais de cet excellent artiste, sauf que la majeure partie de sa vie s'est écoulée à Mayence où il menait une existence solitaire et mélancolique, et qu'il était malheureux en ménage. J'ignore le lieu et la date de sa mort qui serait advenue cependant, à mon avis, vers l'an 1510.

B — DEUXIÈME PARTIE PRINCIPALE. 1679

III^e partie.

A la gloire de ce génie sublime et de ce maître merveilleux nous avons consacré dans le tome précédent, à la page 246, une mention détaillée. Nous avons parlé notamment des œuvres splendides qu'il avait peintes à Francfort chez les Frères Prêcheurs : par exemple sur les volets d'un retable la bienheureuse Élisabeth, saint Étienne, saint Laurent et à droite au-dessus la *Transfiguration de Notre Sauveur Jésus-Christ sur le mont Thabor* avec Moïse et Élie qui apparaissent dans un nuage et au pied de la montagne les Apôtres tout saisis d'effroi. Nous avons signalé également les retables qui se trouvaient dans la cathédrale de Mayence et qui furent enlevés par les Suédois. La collection de ses tableaux que possédait le célèbre amateur Peter Spiring de Nordtholm à La Haye, l'importante collection de dessins originaux qui se trouve à Francfort chez M. Abraham Schelkens permettent de se rendre compte des qualités peu communes de ce maître merveilleusement doué par la nature.

J'ai pour ma part rapporté sur son compte tout ce qu'il m'a été possible d'apprendre. Dans le premier tome de mon ouvrage, j'ai reproduit le portrait qu'Albert Dürer avait dessiné d'après lui à l'époque où ils travaillaient ensemble au retable de Jacob Heller dans l'église des Frères Prêcheurs de Francfort. Mais comme c'est un portrait de jeunesse et que depuis lors le célèbre amateur Philippe-Jacques Stromer, membre du Conseil de notre Ville impériale, m'a montré dans son Cabinet un portrait encore plus ancien et plus parfait dudit maître, j'ai tenu à l'ajouter ici sur la planche 4 du second tome en l'honneur de ce sublime Corrège allemand.

II

TROIS DESCRIPTIONS DU RETABLE D'ISENHEIM

a) *DESCRIPTION DES TABLEAUX ET STATUES DE L'ANCIENNE ÉGLISE DES ANTONITES A ISENHEIM EN HAUTE-ALSACE*

Ce manuscrit, conservé à la Bibliothèque de la ville de Colmar, date de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Il est attribué à Lerse, l'ami de jeunesse de Goethe, qui fut archiviste et bibliothécaire à Colmar sous le règne de Louis XVI, de 1777 à 1793.

Il a été publié pour la première fois *in extenso* en traduction française par Goutzwiller, *Le Musée de Colmar*, 1875, pp. 139-152.

L'original allemand a été reproduit par Niedermayer, *Repertorium VII*, 1884, pp. 139-144 et par A. Schmid, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, 1911, pp. 329-338.

Nous n'en donnons ici qu'un extrait en traduction française.

Si nous comparons les tableaux de Martin Schön, dont on voit un assez grand nombre au Münster et au couvent dominicain de Colmar, avec ceux d'Albert Dürer qui était son contemporain et aurait voulu devenir son élève, il semble à peine possible qu'un homme par la seule force de son génie, ait pu faire d'un coup un pareil pas de géant. Les figures de Martin Schön sont, il est vrai, souvent bien caractérisées et pleines de vie, ses attitudes parfois naturelles et adaptées aux personnages et même ses compositions quelquefois pleines d'esprit et bien conçues, mais son dessin des draperies et plus encore du nu est du goût le plus misérable. Les seuls personnages qu'il sache caractériser sont des valets de bourreau qui torturent leur victime avec délices et des prêtres au ventre et aux joues rebondies sur la figure desquels se lisent la vanité, la méchanceté et l'hypocrisie. Des raccourcis il ne savait

absolument rien, de la perspective encore moins et ses paysages sont pitoyables. Le dessin d'Albert Dürer au contraire est correct et fidèle à la nature quoique sans choix, sans connaissance de l'antique et encore un peu dans le goût gothique.....; ses compositions sont pleines de grandeur, de richesse et de feu, son expression toujours vraie et convenable, souvent même noble, ses paysages sont d'une réelle maîtrise et son coloris serait la nature même si ses contours étaient moins durs et si la lumière et l'ombre étaient mieux réparties. Les règles de la perspective lui étaient parfaitement connues, bien qu'il ne les appliquât pas toujours dans ses œuvres et qu'il négligeât complètement la perspective aérienne.

Nulle part il n'est plus facile d'instituer une comparaison entre ce grand artiste et ses prédécesseurs que dans l'église des Antonites à Isenheim, où l'on trouve à côté des meilleurs ouvrages de Martin Schön un retable que la tradition attribue à Albert Dürer, qui est digne de lui à tous les égards et qui est en tout cas parfaitement dans sa manière.

A vrai dire, on ne voit sur ce retable ni son nom ni ses armoiries, ni une date... Albert Dürer est-il l'auteur de ces peintures et de ces sculptures? C'est ce que je ne peux ni ne veux décider, si persuadé que j'en puisse être. Ce qui est certain en tous cas, c'est que notamment le panneau extérieur du retable est pour l'invention, le dessin et tout ce qui peut caractériser un artiste, dans le goût de Dürer, que sur un autre panneau à l'intérieur du premier on voit parmi les ornements une porte ouverte dont, si j'ai bonne mémoire, cet artiste se sert comme d'armes parlantes et qu'enfin la tradition générale depuis plus de deux siècles lui attribue ces merveilles de l'église d'Isenheim.

Quoi qu'il en soit, ces peintures conservent leur valeur intrinsèque et me font un nouveau plaisir chaque fois que je les contemple. Je me souviendrai toujours de la joie vive que m'a causée leur premier aspect et j'en évoque si volontiers le souvenir que j'ose présenter une description des différentes parties de ce retable. Si imparfaite qu'elle soit, comme toutes les descriptions de ce genre, elle sera cependant suffisante pour donner une idée de la beauté et de la valeur d'une œuvre qui n'est ni connue ni estimée comme elle le mérite.

Dans l'église sont différents tableaux de Martin Schön qui, la première fois que je les vis, me parurent d'autant plus remarquables que, sans me retourner vers le chœur, je cherchais parmi eux les peintures d'Albert Dürer dont j'avais déjà beaucoup entendu parler. Mais si beaux que soient quelques-uns d'entre eux, si excellents et si admirables surtout pour l'époque que m'aient paru le dessin et la couleur d'un enfant Jésus, je ne pus cependant par la suite, dès que le chœur fut ouvert (1) et que j'eus aperçu le maître-autel, leur accorder qu'un fugitif coup d'œil.

Au-dessus de ce maître-autel sont deux doubles portes l'une derrière l'autre qui sont peintes sur les deux faces et contiennent six tableaux parce que sur le côté

(1) La nef était séparée du chœur par une grille en fer forgé élevée en 1760, à la place d'un jubé en pierre du XVIe siècle.

extérieur des volets fermés il n'y a qu'un seul sujet. Des deux côtés du retable ressortent encore deux volets fixes avec lesquels par conséquent cette petite galerie se compose de huit tableaux. Il faut ajouter en fait d'ouvrages de sculpture les trois statues grandeur nature qui se trouvent derrière les volets à l'extérieur du retable, quelques autres en demi-nature et treize en buste.

Les peintures sur les volets fermés ont environ huit à neuf pieds de hauteur et à peu près autant de largeur : celles de la face intérieure des volets ouverts ont la même hauteur et la moitié de la largeur.

PREMIER TABLEAU SUR LES VOLETS EXTÉRIEURS FERMÉS

Mort du Christ sur la croix ; en bas à droite, la mère de Dieu, saint Jean et Marie-Madeleine, à gauche saint Jean-Baptiste et l'agneau mystique avec le calice. Les figures de grandeur nature bien que sans proportion les unes avec les autres.

La composition de ce tableau est nouvelle, simple et grandiose, la force et la vérité d'expression de l'ensemble aussi bien que des parties si frappantes qu'on ne peut le contempler sans émotion. Le peintre a choisi le moment où le Christ laisse retomber sa tête et expire. Ce moment est visible non seulement dans toute la figure du Christ, mais aussi et surtout dans l'effet que le triste événement produit sur la mère et les amis présents. Le Christ est suspendu à la croix, la tête tout à fait penchée, ce qui rend le dessin de la partie supérieure du corps et des bras d'autant plus difficile, mais aussi d'autant plus beau ; car, sauf les bras un peu trop minces, le jeu des muscles et des tendons, de même que tous les autres détails, est d'une exactitude parfaite. Aux yeux fermés, on voit que la douleur les a éteints déjà avant la mort ; le visage est d'une grande noblesse, malgré les effets visibles de souffrances atroces. Il y a dans la bouche et au bout des doigts un trait qui suffirait à immortaliser le peintre, même si rien d'autre n'était resté du tableau : le mourant ouvre dans l'angoisse de la mort la bouche déjà à demi flétrie comme pour reprendre haleine, le dernier effort de la nature expirante provoque des spasmes qui se propagent jusqu'à l'extrême pointe des doigts. Il meurt, et les doigts restent même dans la mort convulsivement crispés et la bouche, comme si elle respirait encore péniblement, à demi ouverte.

Le reste du corps est bien dessiné, sauf que les jambes sont un peu trop grosses et les pieds trop massifs : faute dans laquelle les peintres de cette époque tombaient d'autant plus facilement qu'ils étudiaient la nature sans choix et sans la connaissance de l'antique. Le coloris est très bon. Les blessures produites par la flagellation sont rendues de la façon la plus variée et avec une effrayante vérité, les unes encore saignantes, les autres à demi guéries ou simplement enflées et même le bois de la croix semble être du vrai bois.

Au pied de la croix est agenouillée Marie-Madeleine, qui se tord les mains

comme au paroxysme de la douleur. Sous un voile transparent qui lui cache la moitié du visage, on voit ses yeux rougis par les pleurs, qui fixent désespérément le Christ. La robe bien drapée, les cheveux épars et le violent mouvement des bras rendraient cette figure excellente si elle n'était pas, en comparaison des autres, un peu trop petite. Du même côté, mais un peu plus loin de la croix, la Vierge et saint Jean debout forment au point de vue du dessin et de l'expression le plus magnifique groupe qu'on puisse voir. Il semble que quelqu'un parmi les personnages présents se soit écrié : Maintenant il est mort. Le cœur de la mère succombe sous la certitude du moment, si longtemps redouté, et elle retombe pâmée dans les bras de saint Jean. Elle s'affaisse si brusquement, si évanouie, si morte qu'à chaque regard jeté sur le tableau on croit la voir tomber et qu'on se demande si l'Apôtre consterné aura assez de forces pour la soutenir. Saint Jean est requis tout entier par elle: ce nouvel accident le distrait du maître bien aimé et répand sur son visage une expression d'effroi qui laisse cependant deviner les sentiments par lesquels il vient de passer. J'ai vu plus d'un tableau où saint Jean soutient la Vierge évanouie : toujours il regarde, même chez Rubens et d'autres grands peintres, vers le Christ, mais il me semble beaucoup plus vrai et plus naturel que notre artiste lui fasse oublier au moins pour un instant sous le coup d'un événement nouveau et soudain sa douleur antérieure. Je critiquerais volontiers le dessin de ses épaules et de ses bras si la figure qu'ils enlacent et son visage parfaitement beau même dans la pâleur mortelle n'attirait irrésistiblement mes regards.

Du côté gauche du tableau se dresse saint Jean-Baptiste, un livre ouvert dans une main et de l'autre montrant le Christ ; au-dessus du bras étendu sont inscrites ces paroles : *Illum crescere oportet, me autem minui.* Jean-Baptiste occupe du côté gauche la place qu'occupent à droite le disciple favori du Christ et sa mère, et l'agneau mystique fait pendant au pied de la croix à Marie-Madeleine. Ces deux figures allégoriques ne sont certainement pas superflues, elles font adroitement allusion au mystère de la Rédemption et donnent à la composition l'équilibre le plus parfait.

Les deux volets extérieurs sur lesquels est peinte la Crucifixion s'ouvrent au milieu au point précis où un des bras du Christ s'insère sur le corps et découvrent à droite et à gauche les tableaux qui se trouvent de l'autre côté des volets extérieurs et en même temps les deux volets intérieurs.

1° REVERS DES VOLETS EXTÉRIEURS DU COTÉ DROIT : L'ANNONCIATION

Ce tableau est au point de vue du goût, de l'invention et du dessin très inférieur au précédent. L'ange dont toute la figure a une apparence très matérielle et dont le lourd vêtement traînant rend impossible le mouvement de planer au-dessus de la terre que le peintre a voulu indiquer étend d'un geste insignifiant le bras et la main

du côté de la sainte Vierge qui, au lieu de manifester une surprise pure et innocente, reçoit son message avec une mine maussade et effrayée confinant à la grimace. Le rouge éclatant du visage et des cheveux de l'ange ainsi que des draperies ne fait pas très bon effet. Au reste, ce morceau est peint avec un soin extrême, et la vérité d'expression qui manque aux figures est compensée par la vérité des accessoires et notamment du livre ouvert dont la parfaite exactitude fait illusion.

2° REVERS DU COTÉ GAUCHE : LA RÉSURRECTION

Le Christ s'échappant du tombeau prend son essor léger et triomphant dans le ciel ; la partie supérieure du corps est dans l'éclat lumineux de sa gloire entièrement fondue avec la lumière et n'est plus visible que dans ses contours extrêmes. Il est seulement dommage que cette auréole soit un peu trop circulaire et que la partie inférieure du corps, notamment les genoux, soit dessinée d'une façon très incorrecte. Parmi les soldats qui culbutent à côté du tombeau, les deux du premier plan sont d'un dessin et d'un coloris exceptionnellement beau et vrai ; mais à quelque distance on en voit un troisième qui est peint sans la moindre dégradation des teintes contre toutes les règles de la perspective aérienne et qui en comparaison avec les autres ressemble à un nain et non à une figure réduite par la distance. Si le peintre avait connu le clair-obscur et avait opposé à sa lumière de plus grandes masses d'ombre, ce tableau ferait un effet d'autant plus extraordinaire qu'une heureuse invention et une composition grandiose le rendent déjà, même sans ce mérite, digne d'admiration.

SUR LA FACE EXTERNE DES VOLETS INTÉRIEURS FERMÉS : LA NATIVITÉ

La Vierge Marie est assise avec l'Enfant Jésus dans un paysage qui a un peu souffert, mais qui montre encore de belles parties. Avec l'expression de l'amour le plus tendre, la mère regarde l'Enfant, qui est à tous les égards magistralement peint. Sa chair est de la vraie chair, son mouvement de la vraie vie. On oublie volontiers la faute de dessin du cou et de l'épaule de la mère en faveur du vêtement drapé dans le plus grand goût et de l'idée admirable qu'a eue le peintre de rendre la tête de l'enfant, sans toutefois lui donner un nimbe, si brillante qu'elle éclaire comme un corps lumineux tout ce qui l'entoure et particulièrement le bout des doigts de la mère qui devient complètement transparent. Au-dessus de la Vierge, on voit à une grande distance, très haut dans les nuages, Dieu le Père avec toute une cohorte céleste. En face elle voit comme dans un rêve la glorification future qui lui est promise. Dans une salle richement décorée d'une très belle architecture, les habitants du ciel entonnent, en s'accompagnant de toute espèce d'instruments de musique, des chants en l'honneur de la sainte Vierge qui sous différentes formes est adorée et vénérée. Quelques bons éclairages, de nobles figures d'anges et le caractère spiri-

tualisé et visionnaire de l'ensemble dédommagent de la figure du violoncelliste aux ailes d'ange, peinturluré de rose et affreusement mal dessiné. Le berceau et un cuvier avec du linge humide aux pieds de la Vierge sont tout à fait nature, et le seraient encore plus si la lumière et l'ombre étaient mieux réparties et par plus grandes masses.

1° REVERS DES VOLETS INTÉRIEURS DU COTÉ GAUCHE : LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

En rangs serrés les démons se précipitent de tous côtés sur le pauvre saint que quelques-uns d'entre eux déchirent sur le sol où il git renversé. La vive imagination du peintre se montre dans l'invention variée de ces diables aux figures grotesques ou effrayantes dont certains, pour marquer l'état douloureux des esprits du mal, sont tout couverts d'ulcères. D'autres, au moment où ils sont occupés à torturer le saint en lui infligeant les souffrances les plus terribles exprimées avec une effrayante vérité, sont attaqués à leur tour. La tête très finement peinte du saint est un peu trop petite et sans expression, les cheveux et la barbe et particulièrement les vêtements sont très bien rendus. Quelques vieux bâtiments à moitié ruinés dans le lointain au-dessus desquels volent encore d'innombrables essaims de diables s'accordent à merveille avec cette scène. Tous les tableaux du retable sont très bien conservés, mais celui-ci est encore aussi frais et les couleurs aussi vives que si elles venaient d'être peintes.

2° REVERS DES VOLETS INTÉRIEURS DU COTÉ DROIT : SAINT ANTOINE AVEC SAINT PAUL ERMITE AU DÉSERT

Dans un paysage bien choisi et peint magistralement d'après nature auquel deux rochers couverts de mousse entre lesquels s'ouvre une échappée sur les lointains et quelques arbres dénudés rongés par le lichen donnent l'aspect d'une profonde solitude, les vénérables vieillards à moitié nus et vêtus seulement de roseaux (1) sont assis au bord d'une source. Leurs visages expriment la gravité et la conscience calme de la grâce particulière de Dieu ; des questions de la plus grande importance semblent être le sujet de leur entretien. Autour de la source sont différentes plantes et fleurs peintes d'après nature qui décèlent un terrain aquatique. Les vieillards sont peints avec un soin et une vérité extrêmes jusqu'aux poils de leurs bras et de leurs jambes ; mais le dessin est encore dans un goût assez gothique. Le corbeau qui apporte le pain est affreux : mais d'autant plus beaux quelques cerfs

(1) Les souvenirs de l'auteur sont inexacts : saint Paul seul est vêtu de roseaux, saint Antoine est drapé au contraire dans un grand manteau.

broutant au loin. Après la Crucifixion ce tableau est, à mon avis, le plus beau et le plus remarquable à cause de l'excellent paysage peint dans le goût du Titien.

1° VOLET FIXE DU COTÉ DROIT DU RETABLE : LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

Dans un endroit clos le saint percé de flèches est attaché debout à une colonne. Un ange qu'on voit dans le lointain par une fenêtre ouverte vole vers lui à tire-d'aile avec la couronne des martyrs. Tout le corps est peint avec un soin et une vérité extrêmes, mais les cheveux et la barbe, de même que toute l'exécution de la tête ne sauraient être mieux. La figure manque du reste de noblesse au suprême degré, on y reconnaît aussi peu un saint qu'un mortel, mais seulement le portrait vide d'expression et de sentiment d'un paysan au teint rouge qui a probablement servi au peintre de modèle. Excellent le petit coin de paysage qu'on voit par la fenêtre.

2° VOLET FIXE DU COTÉ GAUCHE DU RETABLE : SAINT ANTOINE EN ORNEMENTS PONTIFICAUX

Figure magistralement dessinée et peinte, pleine de dignité noble et d'expression. Dans le visage, la barbe, les mains et le vêtement, règnent la plus grande vérité et le plus grand art. A remarquer aussi une fenêtre avec une vitre brisée par laquelle un diable étend ses griffes vers le saint.

Dans tous les tableaux décrits jusqu'à présent on remarque évidemment la même manière dans le dessin et la facture, mais au point de vue des parties les plus hautes de l'art : l'invention, la composition et l'expression, tous sont très inférieurs à la *Crucifixion*. Cette remarque m'a plus d'une fois donné à penser qu'Albert Dürer n'avait exécuté que le premier tableau et qu'un de ses élèves s'était chargé des autres. Ce qui donne à cette conjecture un degré encore plus haut de vraisemblance, c'est la différence des images de la Vierge qui apparaît trois fois dans cette série de tableaux. Dürer lui donnait comme on sait des traits d'une grande beauté et la première image de la Vierge dans la *Crucifixion* ressemble à l'idéal que le père de l'art allemand s'était fait de la sainte Vierge. Les deux autres diffèrent complètement de la première et semblent avoir été peintes toutes les deux d'après le même modèle : une femme très blonde et pas très belle.

Les sculptures à l'intérieur du retable sont en bois et peintes de couleurs naturelles. Les statues de saint Antoine assis et de saint Augustin et de saint Jérôme debout à côté de lui sont de grandeur nature et remarquables à cause de leur exécution déli-

cate et magistrale, surtout dans les mains. Saint Antoine a ses compagnons habituels, les bergers et les cochons. Les petites sculptures en demi-figure représentent le Sauveur avec ses Apôtres. Quelques-unes sont d'une vérité et d'une vie qui fait illusion, mais toutes, les grandes et les petites, sont travaillées avec tant de soin qu'avec les tableaux auxquels il faut joindre une *Mise au tombeau* qui recouvre les petits bustes, elles font de ce retable une des galeries les plus remarquables et les plus précieuses du XVI^e^ siècle.

b) *INVENTAIRE DES COMMISSAIRES DE LA RÉVOLUTION (1793 et 1794)*

A — INVENTAIRE ESTIMATIF DE LA COMMANDERIE D'ISENHEIM PAR LOUIS VAILLANT ET LOUIS HOMBOURGER (1793) (1)

Cejourd'hui quatrième du mois de février 1793, l'an second de la République française, Nous Louis Vaillant et Louis Hombourger, Commissaires nommés par arrêté du Directoire du district de Colmar... à l'effet de procéder à l'Inventaire estimatif des biens et revenus de l'Ordre de Malte et de ceux de l'Ordre Teutonique situés dans l'étendue du district, Nous sommes transportés à Isenheim... où étant, Nous avons commencé l'inventaire des meubles et effets, titres, papiers et documents, vases sacrés, ornements, linge et autre mobilier servant à l'Église, à laquelle opération nous avons procédé ainsi qu'il suit :

Savoir dans l'Église :

Premièrement : dans le chœur le Maître-autel en bois marbré et doré au-dessus duquel se trouve un grand tableau peint sur bois représentant un Christ. Ce tableau est peint sur deux battants fermant en forme d'armoire laquelle renferme différentes autres peintures aussi sur bois, dans le fond de laquelle se trouve une statue en bois d'une sculpture antique représentant la figure de saint Antoine.

Au-dessous de ce tableau sont des bustes ou demi-reliefs sculptés en bois, peints en huile et dorés, représentant les figures de Jésus-Christ et de ses douze Apôtres. La sculpture de ces bustes quoique antique nous a paru digne de l'attention des connoisseurs.

Aux deux côtés du tableau s'en trouvent deux autres aussi peints sur bois, qui sont attenants, dont l'un représente saint Antoine et l'autre saint Sébastien.

La peinture de tous ces tableaux est antique et paroit sortir du pinceau d'un artiste célèbre...

(1) Archives Colmar, série L, n° 608. Il existe à Paris aux Archives nationales, F^17A^, 1270, un autre exemplaire de cet inventaire que Schmid n'a pas consulté et qui présente quelques variantes.

Nous observons qu'il règne tout autour du chœur une boiserie moderne en panneaux de bois de chêne, mais que les stalles qui sont aussi en chêne sont d'une structure antique.

L'entrée du chœur séparative de la nef est formée par un grillage de fer portant le millésime de 1760 fermant à deux battants, ayant au-dessus des armoiries dorées.

Plus dans la nef à droite, un autel collatéral (1) dont le dessus en forme d'armoire fermant à deux battants, sur lesquels est une peinture ancienne à l'huile, de peu de valeur, et dans le fond de laquelle armoire sont deux statues antiques de bois représentant des figures de saints, grossièrement sculptés...

Plus à gauche un second autel collatéral dont le dessus est aussi en forme d'armoire à deux battants également peints et dans le fond de laquelle est une grosse et antique statue de la Vierge en bois (2).

Plus deux petits tableaux aux deux cotés de la principale porte d'entrée peints sur bois en huile et or, fort antique, mais dont la peinture n'a rien de remarquable (3).

B — RAPPORT DES CITOYENS MARQUAIRE ET KARPFF DIT CASIMIR

COMMISSAIRES NOMMÉS PAR ARRETÉ DU DIRECTOIRE DU DISTRICT DE COLMAR EN DATE DU 24 VENDÉMIAIRE DE L'AN 3 (15 OCTOBRE 1794)

Nous avons parcouru tous les points de la surface du district où la recherche des objets d'Art et de Sciences nous appelait. Ce travail n'a point été infructueux. il nous a mis à même de préserver de la destruction plusieurs monuments de peinture et de sculpture que nous avons de suite transportés à la Bibliothèque du district.

Mais en fesant d'heureuses découvertes dont nous joignons l'inventaire, nous avons eu le regret de remarquer que d'un coté l'ignorance avait détruit des objets très précieux, qu'elle prenait pour des vestiges de féodalité et que d'un autre côté l'insouciance des Commissaires en avait laissé détourner le plus grand nombre...

Les peintures et les bustes sculptés du célèbre autel d'Isenheim. ouvrage d'Albert Dürer, avaient déjà été recueillis et transférés à la Bibliothèque.

Il n'est point de monument plus digne de fixer l'attention que la structure de cet autel qui est une production du ciseau du même Albert Dürer et qui est encore sur pied dans l'Église des Cidevants Antonites à Isenheim. Rien de plus élégant dans le goût gothique. Les ornements d'architecture qui décorent cet autel et qui consistent en bois doré imitent tellement la fonte du métal qu'il semble y voir toute la légèreté dont il est susceptible. Quoique un peu endommagé par l'enlèvement des peintures et figures en relief, on est surpris qu'un ouvrage aussi fini et aussi délicat

(1) L'autel de sainte Catherine et saint Laurent de Wechtlin.

(2) Retable de Schongauer.

(3) Le petit autel Stauffenberg.

ait pu résister aux injures de plusieurs siècles et se conserver dans l'état de perfection où il est encore aujourd'hui. La dislocation des figures et des peintures de cet autel serait inexcusable, si ce n'étaient les dangers auxquels il était exposé pendant que le vandalisme exerçait toutes ses fureurs. Quelques vitraux précieux qui sont à la même église ont été presque entièrement ruinés ; mais il en reste encore des fragments très intéressants qui méritent que l'on prenne des mesures pour les préserver de leur entière destruction. A l'égard de l'autel, il parait nécessaire de le rétablir dans son ensemble, qui seul caractérise toute sa beauté et sans lequel on ne pourrait transmettre à la postérité que des fragments qui pris et considérés isolément ne préteraient à aucun effet et ne seraient autre chose que l'histoire d'un ouvrage mutilé.

INVENTAIRE DES TABLEAUX EXISTANT DANS LE MUSÉE NATIONAL DE COLMAR

Les tableaux suivants peints en guise d'armoire et attribués à la main d'Albert Dürer ont été enlevés du maître-hotel (sic) *de l'église de la Commanderie d'Isenheim.*

NOMENCLATURE ET COURTE DESCRIPTION DES OBJETS	NOTES SUR L'ÉTAT DE CONSERVATION ou autres
Jésus-Christ à la croix dans l'instant qu'il expire.	
Saint Jean à sa droite soutient la Vierge qui est tombée évanouie dans ses bras. Magdeleine prosternée au pied de la croix. A sa gauche saint Jean-Baptiste tient un livre dans sa main appuyé contre sa poitrine, il montre de la droite J.-C. mourant ; au-dessus de son bras on lit ces paroles : « *Illum oportet crescere, me autem minui* » ; devant lui un agneau verse son sang dans un calice.	Ce tableau a beaucoup souffert des injures de l'air. Une couche de vernis jaune a considérablement assombri cette peinture pure du reste.
Ce tableau est peint sur B. en guise d'armoire sur deux ailes (1).	
Hauteur, 8 pieds 2 pouces. Largeur, 9 pieds 5 pouces.	
Au revers de l'une des ailes :	
L'Annonciation de l'Ange à Marie.	
Elle est assise : devant elle un petit coffre sur lequel sont placés deux livres. L'Ange en face d'elle lève la main et semble lui donner sa bénédiction. Au haut d'eux plane le Saint-Esprit en forme de colombe. Le fond présente un intérieur d'église.	Pur et bien conservé excepté la draperie de la Vierge qui s'est entièrement écaillée.
Sur B.	
Hauteur, 8 pieds 2 pouces. Largeur, 4 pieds 8 pouces 6 lignes.	

(1) Dans l'exemplaire des Archives nationales, le mot aile est partout remplacé par battant.

NOMENCLATURE ET COURTE DESCRIPTION DES OBJETS	NOTES SUR L'ÉTAT DE CONSERVATION et autres
Au revers sur l'autre aile : *La Résurrection de Jésus-Christ.* Il s'élance les mains levées, rayonnant de gloire, hors du sépulcre. Ses gardiens, renversés de frayeur, cachent leurs visages contre la terre. Sur B. Hauteur, 8 pieds 2 pouces. Largeur, 4 pieds 8 pouces 6 lignes.	Tableau pur et des mieux conservés.
La Vierge éclairée par la gloire céleste, dans laquelle le Père éternel préside entouré de légions d'anges, le tout dans un fond de paysage. La Vierge tient l'Enfant Jésus dans ses bras ; à sa droite, le berceau ; en avant, un baquet d'eau avec du linge trempé. Derrière elle, sur une montagne, un ange apparaît aux bergers et leur annonce la naissance de l'Enfant Jésus. Vis-à-vis d'elle, dans un intérieur d'église, des anges exécutent des concerts célestes. La Vierge, dans une niche, embrasée dans une clarté divine, la réfléchit sur deux anges qui tiennent au-dessus d'elle le sceptre et la couronne céleste. Peint sur B. en guise d'armoire sur deux ailes. Hauteur 8 pieds 2 pouces, largeur 9 pieds 5 pouces.	Ce tableau entièrement peint dans le goût des précédents provient aussi du maitre hôtel (*sic*) de l'église de la Commanderie d'Isenheim. Il est attribué ainsi que les deux suivants au pinceau d'Albert Dürer. Dans ce tableau, la tête de la Vierge a été retouchée ; il a aussi beaucoup souffert des injures de l'air.
Au revers, sur l'une des ailes : *Saint Antoine et saint Paul de Thèbes l'hermite dans un désert.* Le vieillard, à moitié nud et simplement couvert de roseaux, est assis sur une pierre au bord d'une source. Saint Antoine est vis-à-vis de lui. Un corbeau leur apporte du pain. Dans le lointain, des cerfs qui broutent. Sur B. Hauteur 8 pieds 2 pouces, largeur 4 pieds 1 pouce 6 lignes.	Ce tableau est encore frais, pur et bien conservé.
Au revers, sur l'autre aile : *La Tentation de saint Antoine.* Le saint est renversé avec son bâton et son rosaire à la main par un grand nombre de diables, sous les formes les plus variées : les uns le traînent par les cheveux, les autres lui arrachent son manteau, d'autres tombent sur lui à grands coups de bâtons et de mâchoires d'ânes. Dans le lointain, sa cabane renversée par des diables qui	Ce tableau est le plus pur et le mieux conservé.

NOMENCLATURE ET COURTE DESCRIPTION DES OBJETS	NOTES SUR L'ÉTAT DE CONSERVATION et autres
tiennent des fourches, des sabres et d'autres instruments destructeurs. Un ange est aux prises avec un des démons, et le Père éternel préside à cette scène qui se passe au milieu des rochers et de précipices affreux. Sur B. Hauteur 8 pieds 2 pouces. Largeur 4 pieds 8 pouces 6 lignes.	
Saint Antoine debout sur un piédestal avec son bâton en T. Au-dessus de sa tête, un diable en forme de singe brise les vitres, soufflant de sa gueule toute sa rage contre le saint auquel il lance des pierres. Peint sur B. en guise d'armoire. Hauteur 7 pieds 2 pouces. Largeur 2 pieds 4 pouces.	Ce tableau, attribué à Albert Dürer, est pur et bien conservé. La figure du saint est de grandeur naturelle.
Saint Sébastien debout sur un piédestal. Contre une colonne, percé de plusieurs flèches. Deux anges s'empressent de lui montrer la couronne de la gloire céleste. Dans le lointain, on distingue un ange qui s'envole emportant l'arc, suivi d'un autre chargé de flèches. Peint sur B. en guise d'armoire. Hauteur 7 pieds 2 pouces. Largeur 2 pieds 4 pouces.	Le pendant du précédent. Quoique pur, il a un peu souffert. Attribué à Albert Dürer (1).
Notre-Seigneur qu'on place au tombeau. Saint Jean soutient le corps du Christ. La Vierge et Marie-Magdeleine y assistent. Peint sur deux planches en guise d'armoire. Les figures vues à demi-corps de grandeur naturelle. Hauteur 2 pieds 6 pouces. Largeur 11 pieds 1 pouce.	Ce tableau est aussi attribué à Albert Dürer, quoique beaucoup moins soigné que les précédents ; du reste il est pur et bien conservé.

INVENTAIRE DES STATUES ET BUSTES EXISTANT AU MUSÉE NATIONAL DE COLMAR

Saint Antoine assis dans un fauteuil en habits pontificaux.
Il tient dans sa main droite le bâton en T, dans sa gauche, un livre qu'il appuie sur son genou. Du même côté et à ses pieds se remarque le cochon à moitié couvert des habits du pontife.
Cette figure sculptée en bois est de la hauteur de 4 pieds 9 pouces.

(1) Arch. Nat. « Il est aussi de la main d'Albert Dürer. »

NOMENCLATURE ET COURTE DESCRIPTION DES OBJETS	NOTES SUR L'ÉTAT DE CONSERVATION et autres
Deux petites figures placées de droite et de gauche de saint Antoine représentantes (*sic*) : L'une un *berger fesant l'offrande d'un cochon.* Hauteur 2 pieds 6 lignes. L'autre un *paysan agenouille offrant un coq.* Hauteur 2 pieds.	
Saint Augustin représenté debout en habits épiscopaux, la crosse à la main. Au-devant de lui et à ses pieds, un servant agenouillé tient des deux mains jointes sa cuculle. Sculpté en bois. De la hauteur de 5 pieds.	Ces deux statues occupaient les niches placées de droite et de gauche de celle de saint Antoine.
Saint Jérôme fait pendant au précédent. Il est représenté debout avec un livre dans un sac prolongé qu'il tient dans la main gauche. Derrière lui et à ses pieds se voit le lion. Aussi sculpté en bois. De la hauteur de 4 pieds 11 pouces.	
Notre-Seigneur représenté en buste, la main gauche levée et tenant dans l'autre le globe du monde. En bois. Hauteur 1 pied 10 pouces.	
Jésus-Christ et les onze Apôtres représentés en bustes et en quatre groupes séparés tout sculptés en bois.	Ces quatre groupes ainsi que le buste précédent étaient placés dans les niches qui se remarquent immédiatement au-dessous de celle de saint Antoine.

c) *J. K. HUYSMANS — LES GRÜNEWALD DU MUSÉE DE COLMAR* (1)

(*Trois Primitifs.* Paris, 1905)

Ce n'est plus ni à Francfort, ni à Mayence, ni à Aschaffenbourg, ni à Eisenach, ni à Issenheim, dont le cloître est mort, qu'il faut chercher les ouvrages de Grüne-

(1) Nous ne donnons ici que des extraits de cette étude qui est le premier essai de trans-

wald, mais bien à Colmar, où ce maître s'avère par le magnifique ensemble d'un polyptyque composé de neuf pièces.

Là dans l'ancien couvent des Unterlinden, il surgit dès qu'on entre, farouche, et il vous abasourdit aussitôt avec l'effroyable cauchemar d'un calvaire. C'est comme le typhon d'un art déchaîné qui passe et vous emporte, et il faut quelques minutes pour se reprendre, pour surmonter l'impression de lamentable horreur que suscite ce Christ énorme en croix, dressé dans la nef de ce musée installé dans la vieille église désaffectée du cloître.

La scène s'ordonne de la sorte :

Au milieu du tableau un Christ géant, disproportionné, si on le compare à la stature des personnages qui l'entourent, est cloué sur un arbre mal décortiqué, laissant entrevoir par places la blondeur fraîche du bois, et la branche transversale, tirée par les mains, plie et dessine, ainsi que dans le *Crucifiement* de Carlsruhe, la courbe bandée de l'arc. Le corps est semblable dans les deux œuvres, il est livide et vernissé, ponctué de points de sang, hérissé, tel qu'une cosse de châtaigne, par les échardes des verges restées dans les trous des plaies. Au bout des bras, démesurément longs, les mains s'agitent convulsivement et griffent l'air. Les boulets des genoux rapprochés cognent, et les pieds, rivés l'un sur l'autre par un clou, ne sont plus qu'un amas confus de muscles sur lequel les chairs qui tournent et les ongles devenus bleus pourrissent. Quant à la tête, cerclée d'une couronne gigantesque d'épines, elle s'affaisse sur la poitrine qui fait sac et bombe, rayée par le gril des côtes. Ce Crucifié serait une fidèle réplique de celui de Carlsruhe si l'expression du visage n'était autre. Jésus n'a plus en effet, ici, l'épouvantable rictus du tétanos ; la mâchoire ne se tord pas, elle pend, décollée, et les lèvres bavent.

Il est moins effrayant, mais plus humainement bas, plus mort. La terreur du trismus, du rire strident, sauvait, dans le panneau de Carlsruhe, la brutalité des traits que maintenant cette détente gâteuse de la bouche accuse. L'Homme-Dieu de Colmar n'est plus qu'un triste larron que l'on patibula.

Là ne s'arrête pas la différence qui se peut noter entre les deux œuvres. Ici la disproportion des personnages n'est plus, en effet, la même. A Carlsruhe, la Vierge est, ainsi que partout, d'un côté de la croix et saint Jean de l'autre. A Colmar, les habitudes du sujet sont renversées et le surprenant visionnaire que fut Grünewald s'affirme, spécieux et sauvage, théologique et barbare à la fois, en tout cas, parmi les peintres religieux, seul.

A droite de la croix, trois personnes : la Vierge, saint Jean et Madeleine. Saint Jean, un vieil étudiant allemand, au visage glabre et minable, aux cheveux jaunes

position artistique du retable d'Isenheim par un styliste particulièrement apte à sentir et à transcrire l'art de Grünewald.

Avant de commenter les Grünewald de Colmar, Huysmans avait décrit la *Crucifixion* de Carlsruhe, alors au musée de Cassel, dans quelques-unes des plus belles pages de son roman *Là-bas*.

qui tombent en longs filaments secs sur sa robe rouge, soutient une Vierge extraordinaire, habillée et coiffée de blanc, qui s'évanouit, blanche comme un linge, les yeux clos, la bouche mi-ouverte et montrant les dents; la physionomie est frêle et fine, toute moderne. Sans la robe d'un vert sourd qui s'entrevoit près des mains dont les doigts crispés se brisent, on la prendrait pour une moniale morte; elle est pitoyable et charmante, jeune, vraiment belle. Devant elle, une femme toute petite se renverse à genoux, les bras levés, les mains jointes vers le Christ. Cette fillette blonde, vieillotte, vêtue d'une robe rose doublée de vert myrte, la face coupée au-dessous des yeux et au ras du nez par un voile, c'est Madeleine. Elle est laide et disloquée, mais elle est si réellement désespérée qu'elle vous étreint l'âme et la désole.

De l'autre côté du tableau, à gauche, une haute et étrange figure, à la tignasse d'un blond roux, taillée droit sur le front, aux yeux clairs, à la barbe bourrue, aux jambes, aux pieds et aux bras nus, tient d'une main un livre ouvert et désigne de l'autre le Christ.

Ce visage de reître de la Franconie, dont la toison de poils de chameau s'aperçoit sous une ceinture dont le nœud bouffe et un manteau drapé en de larges plis, c'est saint Jean-Baptiste. Il est ressuscité et pour que le geste dogmatique et pressant de son long index qui se retrousse en indiquant le Rédempteur s'explique, cette inscription en lettres rouges s'étend près du bras : « *Illum oportet crescere, me autem minui.* Il faut qu'il croisse et que je diminue. »

Lui qui diminua en s'effaçant devant le Messie, qui trépassa pour assurer la prédominance dans le monde du Verbe, le voilà qui vit tandis que celui qui était vivant alors qu'il était décédé est mort. On dirait qu'il préfigure, en se réincarnant, le triomphe de la Résurrection et qu'après avoir annoncé une première fois, avant que de naître sur la terre, la Nativité de Jésus, il annonce maintenant qu'il est né au ciel, sa Pâques. Il revient pour attester l'accomplissement des prophéties, pour manifester la vérité des Écritures; il revient pour entériner en quelque sorte l'exactitude de ses paroles que consignera plus tard, dans son Évangile, l'autre saint Jean dont il a pris la place, à la gauche du Calvaire, de l'apôtre saint Jean qui ne l'écoute, qui ne le voit même pas, tant il est, près de la Mère absorbé, comme engourdi et paralysé par ce mancenillier de douleur qu'est la croix.

Et, seul, dans les sanglots, dans les spasmes affreux du sacrifice, ce témoin de l'avant et de l'après, cambré sur ses reins, debout, ne pleure ni ne souffre; il certifie, impassible et promulgue, décidé. Et l'Agneau du monde qu'il baptisa est à ses pieds, portant une croix, dardant de son poitrail blessé un jet de sang dans un calice.

Telle est l'attitude des personnages. Ils se détachent sur un fond commençant de nuit. Derrière le gibet, planté au bord d'une rive, coule un fleuve de tristesse dont les ondes rapides ont pourtant la couleur des eaux mortes et le côté un peu théâtral du drame se légitime, tant il est d'accord avec ce lieu de détresse, avec ce crépuscule qui n'en est déjà plus et cette nuit qui n'en est pas encore. Et invinci-

blement l'œil, refoulé par les tons malgré tout sombres du fond, dérive des chairs vitreuses du Christ, dont l'énormité de la taille ne retient plus, pour se fixer sur l'éclatante blancheur du manteau de la Vierge qui, soutenu par le vermillon des habits de l'apôtre, vous attire au détriment des autres parties, et fait presque de Marie le personnage principal de l'œuvre.

Ce serait là le défaut du tableau si l'équilibre prêt à se rompre et à verser sur le groupe de droite ne durait quand même, rétabli par le geste inattendu du Précurseur qui vous arrête à son tour, par la direction même qu'il indique au Fils.

L'on va, si l'on peut dire, en abordant ce Calvaire, de droite à gauche pour arriver au centre.

L'effet est certainement voulu, comme celui qui résulte de la disproportion des personnages ; car Grünewald équilibre très bien et garde dans ses autres tableaux la mesure.

Lorsqu'il a exagéré la stature de son Christ, il a tenté de frapper l'imagination en suggérant une idée de douleur profonde et de force, il l'a également rendu plus saisissant pour le maintenir quand même au premier plan et l'empêcher d'être complètement rejeté par la grande tache blanche de la Vierge dans la pénombre.

Pour elle, l'on conçoit qu'il l'ait mise en pleine lumière. Sa prédilection se comprend, car jamais il n'était encore parvenu à peindre une Mère aussi divinement jolie, aussi surhumainement souffrante. Et le fait est qu'elle stupéfie dans l'œuvre rébarbative de cet homme.

C'est qu'elle forme aussi le plus impérieux des contrastes avec les types d'individus que l'artiste a choisis pour représenter Dieu et ses saints.

Jésus est un larron, saint Jean un déclassé, et l'Annonciateur est un reître; acceptons même qu'ils ne soient que des paysans de la Germanie; mais Elle, elle est d'une extraction toute différente, elle est une reine entrée dans un cloître, elle est une merveilleuse orchidée poussée dans une flore de terrain vague.

Pour qui a vu les deux tableaux, celui de Carlsruhe et celui de Colmar, l'impression se dégage assez nette. Le Calvaire de Carlsruhe est plus pondéré et plus d'aplomb : le sujet principal ne risque pas de se disperser au profit des alentours. Il est aussi moins trivial et plus terrible. Si l'on compare le rictus désordonné de son Christ et la physionomie, plus peuple peut-être, mais moins déchue de son saint Jean au coma du Christ de Colmar et à la grimace de vieux gamin du disciple, le panneau de Carlsruhe apparaît moins conjectural, plus pénétrant, plus actif et, dans son apparente simplicité, plus fort; mais il n'a pas l'exquise Vierge blanche et il est plus conventionnel, moins inattendu, moins neuf. La Crucifixion de Colmar introduit un élément nouveau dans une scène traitée d'une manière immuable par tous les peintres; elle s'évade des moules et dédaigne les données, elle est plus imposante à la réflexion et plus profonde. Mais, il faut bien le confesser, l'intrusion du Précurseur dans la tragédie du Golgotha est plus une idée de théologien et de mystique qu'une idée de peintre. Il est très possible qu'il y ait eu là une sorte de collaboration de l'exécutant et de l'acquéreur, une commande précisée dans ses

moindres détails par Guido Guersi, l'abbé d'Isenheim, dans l'église duquel ce Calvaire fut placé...

(Ce) tableau occupe à lui seul deux volets de chêne (1) qui coupent, en se refermant, un bras du Christ et juxtaposent, une fois clos, les deux groupes.

Son envers, car il a deux faces de chaque côté, contient sur chacun de ses panneaux une scène distincte : la *Résurrection* d'une part et l'*Annonciation* de l'autre.

Cette dernière, disons-le pour nous en débarrasser tout de suite, est franchement mauvaise.

A genoux dans un oratoire, devant un livre d'heures peint en trompe-l'œil et détenant sur ses pages ouvertes la prophétie d'Isaïe dont la silhouette bistournée flotte, coiffée d'un turban, en un coin du tableau, sous la voûte, une femme blonde et bouffie, au teint cuit par le feu des fourneaux, minaude, d'un air plutôt mécontent, avec un grand escogriffe au teint également allumé, qui darde vers elle, dans une attitude de reproche vraiment comique, deux très longs doigts. Il sied d'avouer que le geste décisif de l'Annonciateur du Calvaire devient, dans cette imitation malheureuse, ridicule. Les deux doigts ainsi tendus font bêtement la nique et cet être à perruque bouclée, s'il n'avait pas un sceptre au bout d'un bras et des ailes vertes et rouges collées dans le bas du dos ressemblerait beaucoup plus à un vivandier qu'à un ange, tant sa figure sanguine et replète est grossière et l'on se demande comment l'artiste qui a créé la petite Vierge blanche a pu incarner la mère du Sauveur en cette désagréable maritorne aux lèvres gonflées, qui marivaude, endimanchée dans sa toilette d'apparat, une robe d'un vert somptueux relevé par les traits d'une doublure en vermillon vif.

Mais si ce volet effare d'une manière plutôt pénible, l'autre vous transporte ; car il est réellement magnifique, et, j'ose l'avancer, dans l'art de la peinture, unique. Grünewald s'y révèle tel que le peintre le plus audacieux qui ait jamais existé, le premier qui ait tenté d'exprimer, avec la pauvreté des couleurs terrestres, la vision de la divinité mise en suspens sur la croix et revenant, visible à l'œil nu, au sortir de la tombe. Nous sommes avec lui en plein hallali mystique, devant un art sommé dans ses retranchements, obligé de s'aventurer dans l'au-delà plus loin qu'aucun théologien n'aurait pu, cette fois, lui enjoindre d'aller.

La scène se situe ainsi :

Le sépulcre s'ouvre, des soudards casqués et cuirassés sont culbutés et gisent, l'épée à la main, au premier plan ; l'un d'eux plus loin, derrière le tombeau, pirouette sur lui-même et la tête en avant, culbute, et le Christ surgit, écartant les deux bras, montrant les virgules ensanglantées des mains.

Un Christ blond, avenant et robuste, aux yeux bruns, n'ayant plus rien de commun avec le Goliath que nous regardions tout à l'heure se dissoudre, retenu par des clous sur le bois encore vert d'un gibet. Et de ce corps qui monte des rayons effluent qui l'entourent et commencent d'effacer ses contours : déjà le modelé du

(1) C'est une erreur. Le retable d'Isenheim est exécuté tout entier en bois de tilleul.

visage ondoie, les traits s'effument et les cheveux se disséminent ; volant dans un halo d'or en fusion, la lumière se déploie en d'immenses courbes qui passent du jaune intense au pourpre, finissent dans de lentes dégradations par se muer en un bleu dont le ton clair se fond à son tour dans l'azur foncé du soir.

On assiste à la reprise de la divinité s'embrasant avec la vie, à la formation du corps glorieux s'évadant peu à peu de la coque charnelle qui disparaît en cette apothéose de flammes qu'elle expire, dont elle est elle-même le foyer.

Le Christ, transfiguré, s'élève majestueux et souriant et l'on dirait de cette auréole démesurée qui le cerne et fulgure éblouissante, dans une nuit pleine d'étoiles, de l'astre reparu des Mages dans l'orbe plus restreint duquel les contemporains de Grünewald posèrent l'enfant Jésus, lorsqu'ils peignirent les épisodes de Bethléem, l'astre du commencement revenant, comme le Précurseur sur le Golgotha, à la fin, l'astre de Noël grandi depuis sa naissance dans le firmament de même que le corps du Messie, sur la terre, depuis sa nativité.

Et l'artiste qui osa ce tour de force a joué beau jeu. Il a vêtu le Sauveur et tâché de rendre le changement de couleur des étoffes se volatilisant avec le Christ ; la robe écarlate tourne au jaune vif, à mesure qu'elle se rapproche de la source ardente des lueurs, de la tête et du cou, et la trame s'allège, devient presque diaphane dans ce flux d'or ; le suaire blanc qu'entraîne Jésus fait songer à certains de ces tissus japonais qui se transforment, après d'habiles transitions, d'une couleur en une autre, il se nuance d'abord en montant, de lilas, puis gagne le violet franc et se perd enfin, ainsi que le dernier cercle azuré du nimbe, dans le noir indigo de l'ombre.

L'accent de triomphe de cette ascension est admirable. Ces mots « la vie contemplative de la peinture » qui semblent n'avoir aucun sens en ont cependant, pour une fois, un, car nous pénétrons avec Grünewald dans le domaine de la haute mystique et nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l'effusion de la divinité, presque tangible, à la sortie du corps.

Plus que dans ses horrifiques Calvaires, l'indéniable originalité de cet artiste prodigieux est là.

Ce *Crucifiement* et cette *Résurrection* sont évidemment les chefs-d'œuvre du Musée de Colmar, mais le coloriste inouï qu'est Grünewald n'a pas tout donné dans ces deux tableaux ; nous allons le retrouver, moins surélevé et plus bizarre, dans un autre diptyque à double face qui se dresse, lui aussi, au milieu de la nef de l'ancienne église.

Il renferme, d'un côté, une *Nativité* et un *Concert d'anges*, de l'autre une *Visite du patriarche des cénobites à saint Paul l'Ermite* et une *Tentation de saint Antoine*.

A dire vrai, ce Concert d'anges et cette Nativité, qui serait plutôt une exaltation de la Maternité divine, ne font qu'un et les ustensiles qui empiètent d'un volet sur l'autre et se coupent en deux lorsque les deux battants se rapprochent l'attestent.

Le sujet est, avouons-le, obscur Dans le volet de gauche, la Vierge se détache sur un lointain paysage aux sites bleuâtres, habité sur une hauteur par une abbaye,

celle d'Isenheim sans doute. A sa gauche, près d'une couchette, d'un baquet et d'un pot, pousse un figuier et, à droite, un rosier. Elle est une blonde au teint trop coloré, aux grosses lèvres arquées d'une raie, au grand front découvert et au nez droit. Elle est accoutrée sur une robe carminée d'un manteau bleu. Elle est moins ancillaire, elle ne vient pas d'une bergerie, ainsi que sa sœur de l'*Annonciation*, mais elle n'est cependant encore qu'une bonne allemande, nourrie de salaisons et soufflée de bière ; elle est, si l'on veut, une fermière qui commande à des servantes semblables à son effigie de la *Visite angélique*. Mais elle n'en reste pas moins une fermière. Quant à l'enfant, très vivant, très expertement observé, il est un petit paysan de la Souabe, aux reins vigoureux, au nez retroussé, aux yeux pointus, au visage rose et rieur. Enfin au-dessus de ce groupe de Jésus et de Marie, dans le ciel, en une pluie de rayons safranés, tourbillonnent, tels que des pétales dispersés, au-dessous de Dieu le Père noyé dans les nuées d'un or qui s'orange, des essaims d'anges.

Ces êtres sont purement terrestres. Le peintre paraît s'en être rendu compte, car du chef de l'enfant émane une lumière qui éclaire les doigts et le visage penché de la Mère. Il a évidemment tenté de suggérer l'idée de la divinité par ces lueurs qui filtrent de l'enveloppe des chairs ; mais cette fois, l'effort, devenu timide, n'aboutit point, la projection lumineuse ne sauve ni la vulgarité de la physionomie ni le rebut des traits.

En tout cas, jusqu'ici, le sujet est clair : mais la scène du volet de droite, qui complète celle-ci, l'est beaucoup moins.

Imaginez, dans une chapelle d'un gothique exaspéré, aux clochetons frottés d'or et hérissés de statues contournées de prophètes nichant dans des feuillages de chicorée, de houblon, de chardon bénit, de houx, sur de grêles colonnettes autour desquelles grimpent des floraisons singulièrement échancrées et des végétations aux tiges révulsées, des anges de toutes les couleurs, les uns ayant revêtu l'apparence humaine, les autres composés seulement de têtes emmanchées dans des auréoles de la forme d'une couronne funéraire ou d'une collerette, des anges à faces roses ou bleues, à ailes monochromes ou diaprées, jouant de l'angélique, du théorbe, de la viole d'amour, tous, comme celui du premier plan dont le visage malsain sourit, modelé dans du saindoux, tournés vers la grande Vierge de l'autre volet qu'ils adulent. L'ensemble est curieux, mais voilà que près de ces purs esprits, entre deux des légers piliers de cette chapelle, apparaît une autre petite Vierge, couronnée, celle-là, d'un diadème en fer rouge et qui, la figure diluée dans un halo d'or, adore, à genoux, les prunelles baissées et les mains jointes, l'autre Vierge et l'Enfant.

Que signifie cette créature étrange qui évoque l'impression de fantastique suscitée dans la *Ronde de nuit* de Rembrandt par la fillette à l'escarcelle et au coq, nimbée de feux pâles ? Est-ce une sainte Anne naine ou une autre sainte, cette reine fantôme qui ressemble à s'y méprendre à une madone ? Elle en est certainement une. Évidemment Grünewald a voulu recommencer le phénomène du bain de lumière qui évapore dans la *Résurrection* les traits du Christ, mais ici l'intention s'explique

mal. A moins qu'il n'ait voulu exprimer l'idée de la Vierge, couronnée après l'Assomption et revenant sur la terre, suivie par la cour de ses anges, pour rendre hommage à la Maternité qui fut sa gloire, ou que ce soit au contraire, la Mère encore vivante ici-bas et qui voit d'avance célébrer son triomphe, après son douloureux séjour parmi nous. Mais cette dernière hypothèse est aussitôt détruite par le manque d'attention de Marie qui ne paraît même pas soupçonner la présence des musiciens ailés auprès d'elle et ne s'occupe que d'égayer l'Enfant. Ce sont là, en somme, des suppositions que rien n'étançonne, et il est plus simple de confesser que l'on n'y comprend rien. Si l'on ajoute que ces deux tableaux sont peints avec des couleurs aggressives qui vont parfois jusqu'aux tons stridents et acides, on concevra qu'un vague malaise vous opprime devant cette féerie jouée dans le bruyant décor d'un gothique fol.

Comme contraste pour se détendre les nerfs, on peut s'attarder devant le panneau représentant l'*Entretien de saint Antoine et de saint Paul*. Celui-là est le seul qui soit pacifique dans cette série, mais l'on est déjà si bien habitué à la fougue des autres qu'on a presque envie de le juger trop inerte, de le trouver trop sage.

Dans une campagne couleur de lapis et de vert de mousse, les deux solitaires sont assis l'un en face de l'autre, saint Antoine étonnamment vêtu pour un homme qui vient de traverser le désert d'un manteau gris perle, d'une robe bleue et coiffé d'une toque rose, saint Paul habillé de sa fameuse robe de palmier, qui n'est plus ici qu'une robe de roseaux. Près de lui est couchée une biche, et en l'air, dans les arbres, vole le corbeau traditionnel apportant dans son bec le repas des ermites, un pain.

Ce tableau est d'une peinture claire et reposée, d'une tenue superbe. Dans ce sujet qui l'obligeait à se réfréner, Grünewald n'a perdu aucune de ses qualités de magnifique peintre. Pour les gens qui préfèrent l'accueil cordial et sans surprise d'un prévenant tableau aux incertitudes d'une visite rendue à un art crispé, ce volet semblera certainement le plus débonnaire, le mieux pondéré, le plus raisonnablement peint; il est une halte dans la chevauchée furieuse de cet homme, une halte brève, car il repart aussitôt, et, dans le volet voisin, nous le rencontrons, lâchant bride à sa fantaisie, caracolant dans les casse-cous, sonnant à plein cor ses fanfares de couleurs, excessif comme dans ses autres œuvres.

La *Tentation de saint Antoine*, il dut s'y plaire, car les expressions les plus convulsives, les formes les plus extravagantes, les tons les plus véhéments, s'accordaient avec ce sabbat de démons livrant bataille au moine.

Et il ne s'est pas fait faute de bondir dans l'au-delà cocasse; mais, si la Tentation est d'un mouvement et d'un coloris extraordinaires, elle est, en revanche confuse. Elle est si singulièrement enchevêtrée que les membres de ses diables ne se distinguent plus les uns des autres et que l'on serait bien en peine d'assigner à tel animal telle patte, à tel volatile telle aile, qui écorchent ou égratignent le saint.

Le tohu-bohu impétueux de ces personnages n'en est pas moins prenant; certes Grünewald ne possède pas l'ingénieuse variété et le désordre très ordonné d'un

Breughel ou d'un Jérôme Bosch, nous sommes loin de cette diversité de larves si nettement délinées et si prudemment folles de la *Chute des anges* au musée de Bruxelles; lui, est d'une fantaisie plus restreinte et d'une imagination plus courte. Quelques têtes de démons plantées d'andouillers de cerfs ou munies de cornes droites, une mâchoire de requin, un vague mufle de morse ou de veau, et tout le reste des comparses qui appartient au genre des volatiles, semble avoir été généré par des empuses que couvrirent des coqs en courroux, dont les pattes des produits sont devenues des bras.

Et toute cette volière infernale lâchée s'agite autour de l'anachorète, jeté à la renverse, tiré en arrière par les cheveux, un saint Antoine à grande barbe qui me fait songer à une sorte de P. Hecker, né en Hollande, et il crie bouche béante, s'abrite d'un bras le visage, serrant de l'autre son bâton et son rosaire, que becquète une poule furieuse dont les plumes sont une carapace de crustacé, et toutes ces bêtes se précipitent, une espèce de perroquet gigantesque, à chef vert, à bras cramoisis, à griffes jaunes, à plumage gris et fumé d'or, brandit une matraque pour assommer le moine, tandis qu'un autre démon arrache son manteau gris perle et le mâche et que d'autres viennent à la rescousse balançant des côtes de squelettes, s'acharnant à lacérer ses vêtements pour le mieux frapper.

Le saint Antoine est, en tant qu'homme, admirable de geste, de vocifération, de vie, et quand l'on a savouré l'amusant et le vertigineux ensemble, deux petits détails omis d'abord, situés au premier plan, comme cachés à chaque bout du cadre, vous arrêtent, car ils laissent à penser. L'un, à droite, est une feuille de papier sur laquelle sont tracées quelques lignes, l'autre est un être bizarre, assis, encapuchonné et presque nu, qui se tord de douleur près du saint.

Ce papier contient cette phrase : *Ubi eras, bone Jhesu, ubi eras, quare non affuisti ut sanares vulnera mea?* Ce qui se peut traduire : « Lorsque vous étiez là, mon bon Jésus, lorsque vous étiez là, pourquoi n'êtes-vous pas venu panser mes plaies? »

Cette plainte qui est sans doute criée par l'ermite dans sa détresse, est exaucée; car, si l'on regarde tout en haut du tableau, on aperçoit une légion d'anges qui descendent pour délivrer la victime et culbuter les démons.

Et l'on peut se demander si cet appel désespéré n'est pas aussi poussé par ce monstre qui gît à l'autre extrémité du cadre et lève sa tête dolente au ciel. Est-ce une larve, est-ce un homme? En tout cas, jamais peintre n'a osé, dans le rendu de la putréfaction, aller aussi loin. Il n'existe pas dans les livres de médecine de planches sur les maladies de la peau plus infâmes. Imaginez un corps boursouflé, modelé dans du savon de Marseille blanc et gras marbré de bleu, et sur lequel mamelonnent des furoncles et percent des clous. C'est l'hosanna de la gangrène, le chant triomphal des caries!....

Grünewald a-t-il voulu représenter dans ce qu'il a de plus abject le simulacre d'un démon? Je ne le pense pas. A considérer avec soin le personnage, on s'aperçoit qu'il est un être humain qui se décompose et qui souffre..... C'est un malheureux atteint du mal des ardents.....

..... Il reste encore à signaler, dans la Galerie de Colmar. la prédelle d'une *Mise au tombeau*, avec un Christ livide et tiqueté de tirets de sang, un saint Jean au profil dur, aux cheveux d'un jaune d'ocre délavé. une Vierge voilée jusqu'aux yeux et une Madeleine défigurée par les larmes ; mais cette prédelle n'est qu'une réplique affaiblie de ses grandes *Crucifixions*.

Elle stupéfierait, seule dans une collection de toiles d'autres peintres, mais ici elle n'étonne même plus.

Il sied de noter encore deux volets oblongs, encadrant, l'un. un *Saint Sébastien* petit et bancroche, lardé de flèches, l'autre, celui cité par Sandrart, un *Saint Antoine* tenant à la main le Tau, la crosse de son Ordre, un saint Antoine majestueux et absorbé, ne se préoccupant même pas d'un démon qui, derrière lui, brise des vitres : ..... et la revue des ouvrages de ce maître est close.

BIBLIOGRAPHIE

Les quatre bibliographies grünewaldiennes dressées par Waltz, Müller. Schmid et Escherich, qui ont paru dans ces dernières années. nous dispensent de publier une fois de plus la liste complète des ouvrages ou articles concernant Grünewald.

Waltz. — Bibliographie des ouvrages et articles concernant Martin Schongauer, Matthias Grünewald et les peintures de l'ancienne École allemande à Colmar (jusqu'en 1903) (*Bulletin de la Société Schongauer*, Colmar, 1903).

Muller. — Grünewald-Bibliographie (1531-1909) (*Repert. f. Kunstw.* Bd XXXIII, 1910).

Schmid. — *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald* (Strasbourg, 1911, pp. 369-374).

Escherich. — Grünewald-Bibliographie (1489-1914) (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*). Strasbourg, 1914.

Comme la plus récente de ces bibliographies s'arrête en 1914, nous avons dû la compléter en indiquant les très nombreux ouvrages ou articles parus de 1914 à 1920, principalement à l'occasion du transfert du retable d'Isenheim à Munich.

Dans ces quatre bibliographies, les documents, ouvrages et articles relatifs à Grünewald sont classés par ordre chronologique. Nous les classerons ici dans un ordre logique sous deux grandes rubriques : *Sources* et *Études critiques*.

I — SOURCES

Tous les documents manuscrits ou imprimés relatifs à Grünewald sont publiés par ordre de date dans le livre III de l'ouvrage de Schmidt (*Schriftliche und gedruckte Quellen*).

Nous n'indiquons ici que les plus importants.

1° DOCUMENTS SUR GRÜNEWALD ET SES ŒUVRES A L'EXCEPTION DE CEUX QUI SE RÉFÈRENT AU RETABLE D'ISENHEIM

a) DU VIVANT DE L'ARTISTE (1489-1530)

1489. Première mention d'un maître Mathis d'Aschaffenbourg (Aschaffenbourg, Collection de la ville).

1514 et 1517. Testaments du chanoine Heinrich Reitzmann (Archives du cercle de Würzbourg).

1524 et 1525. Deux quittances relatives à des travaux de Grünewald pour Mayence (Archives de Würzbourg).

1525. Inventaire de la Collégiale de Halle (Archives de Würzbourg), publié *in extenso* par P. REDLICH, *Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle*. Beilage 17. Mayence, 1900.

b) APRÈS LA MORT DE L'ARTISTE (1531-1683)

1531. MELANCHTHON. — *Elementorum rethorices libri duo* (Cf. ZUCKER, *Kunstchronik*, Beiblatt zur *Zeits. f. bild. Kunst. N. F.*, 1899).

1573. Bernard JOBIN. — Préface à la traduction allemande de l'ouvrage d'Onofrio PANVINIO, *Accuratæ effigies Pontificum Maximorum. Eygenwissenliche und wolgedenckwürdige Contrafeytungen oder Antlizgestaltungen der Römischen Bäpst.*, Strasbourg.

1620. Vincenz STEINMEYER. — Préface d'une édition de gravures sur bois, *Newe Künstliche Wohlgerissene und in Holtz geschnittene Figuren*. Francfort.

1665. Balthasar DE MONCONYS. *Journal des Voyages de Monsieur de M.* Lyon, 2e partie, p. 280.

1675. Joachim VON SANDRART. — *Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*. Nuremberg.

1683. Édition latine du même ouvrage sous le titre d'*Academia Nobilissima Artis Pictoriæ*.

2° DOCUMENTS SUR LE COUVENT ET LE RETABLE D'ISENHEIM

1480. Fondation d'une messe par le « précepteur » Jean d'Orliac.

1490. Bulles du pape Innocent VIII concernant la résignation de Jean d'Orliac et la confirmation de Guido Guersi.

1574. Liste des précepteurs.

1597. Trois lettres de l'empereur Rodolphe II au comte Albrecht von Fürstenberg, concernant l'achat du retable d'Isenheim (Arch. Impériales, Vienne).

Vers 1780. *Anzeige der Gemählde und Statuen der ehemahligen Antonier Kirche zu Isenheim im Obern Elsass* (Ms. anonyme [attribué à Lerse] de la seconde moitié du XVIIIe siècle conservé à la Bibliothèque de la ville de Colmar). Traduit en français par GOUTZWILLER. Le Musée de Colmar, 1875. Publié en allemand par NIEDERMAYER (*Repert. VII*, 1884, et Schmid, *op. cit.*, 1911).

1793. Inventaire estimatif de la Commanderie d'Isenheim.
1794. Rapport des commissaires Marquaire et Karpff, dit Casimir, commissaires nommés par arrêté du Directoire du district de l'an III.
1795, vers 1800, 1828. Inventaires du Musée de Colmar.

II — ÉTUDES CRITIQUES

1° OUVRAGES D'ENSEMBLE SUR GRÜNEWALD

Schmid. — Matthias Grünewald, *Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums in Basel*, 1894. Rec. par M. J. Friedländer. *Repert.*, XVII, 1894.
— *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*. Strasbourg, Heinrich. 1re partie, planches, 1907. 2e partie, texte, 1911. Rec. par Rieffel. *Repert.*, 1913. Ouvrage fondamental qui résume toutes les recherches antérieures sur Grünewald.
Bock. — Die Werke des Matthias Grünewald (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*), 54e fasc. Strasbourg, 1904. Rec. par Schmid. *Repert.*, 1907.
— Matthias Grünewald. I Teil. Grünewalds Ruhm, Werke und Bedeutung. München, Callwey, 1909. Rec. par Schmid. *Monatsh. f. K.*, 1910. Ouvrage tendancieux, sans critique.
Josten. — Matthias Grünewald (Coll. des *Künstlermonographien*, n° 108, publiées sous la direction de Knackfuss). Bielefeld et Leipzig, Velhagen et Klasing, 1913. Ouvrage de vulgarisation, abondamment illustré.
Hagen. — Matthias Grünewald. Munich, Piper, 1re éd., 1918. 2e éd., 1920.
Mayer. — Matthias Grünewald. Munich, Delphin-Verlag, 1919.

2° OUVRAGES ET ARTICLES SPÉCIAUX

a) ORIGINES ARTISTIQUES DE GRÜNEWALD

Valabrègue. — Le Musée de Bâle (*Gazette des Beaux Arts*, 1896).
Rieffel. — Grünewald-Studien (*Zeits. f. bild. Kunst.*, 1897).
Thode. — Die Malerei am Mittelrhein (*Jahrb. der preuss. Kunsts.*, XXI, 1900).
Hagen. — Zur Frage der Italienreise des M. Grünewald (*Kunstchronik*, 24 nov., 1916).
— Grünewald und der Mantegnatriptychon in den Uffizien (*Kunstchronik*, 15 juin 1917).
Voigtlænder (Mlle). — Zur Italienreise Grünewalds (*Kunstchronik*, 1er février 1918).
Hagen. — Einheit der künstlerischen Persönlichkeit, Grünewald, Italien (réplique à Mlle Voigtländer) (*Kunstchronik*, 8 mars 1918).

b) LE RETABLE D'ISENHEIM

Reproductions en noir.

Hausmann. — Elsässische Kunstdenkmäler. Strasbourg, 1896-1899.
Schmid. — *Die Gemälde und Zeichnungen von M. Grünewald*. 1907.

Schubring. — Grünewald-Mappe (publiée par la revue d'art *Kunstwart*, Munich, Callwey).
Hagen. — Grünewalds Isenheimer Altar. 49 pl. Munich, Piper, 1919.

Reproductions en couleurs.

Friedländer. — M. Grünewald. Der Isenheimer Altar. Gd. in-f°, 6 pl. en couleurs. Munich, Bruckmann, 1908.
Schubring. — M. Grünewalds Isenheimer Altar zu Kolmar (*Die Galerien Europas*, 6e vol. Leipzig, Seemann, 1911). Nouvelle édition reproduisant l'ordonnance primitive des volets.
Réau. — Le retable d'Isenheim (*Les Galeries d'Europe*, n° 12. Paris, Laurens, 1911).

Études critiques.

Hugot. — *Livret indicateur du Musée de Colmar*. Colmar, 1860.
Goutzwiller. — *Catalogue du Musée de Colmar*, 1866.
— *Le Musée de Colmar. Martin Schongauer et son École. Notes sur l'art ancien en Alsace*. Colmar, 1875.
— Le retable des Antonites d'Isenheim au Musée de Colmar. Guido Guersi le moine artiste (*L'Art*, Paris, 1886).
Woltmann. — Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden (*Zeits. f. bild. Kunst.*, 1866).
— Streifzüge im Elsass. Der deutsche Corregio (*Zeits. f. bild. Kunst.*, VIII, 1874).
— *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*. Leipzig, 1876.
Mesnard. — *L'Art en Alsace-Lorraine*. Paris, 1876.
Kraus. — *Kunst und Alterthum im Ober-Elsass*. Strasbourg, 1884.
Fleurent. — Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds (*Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft*. Colmar, 1903.
Baumgarten. — Grünewalds Isenheimer Altar. Ein Rekonstruktionsversuch (*Zeits. f. bild. Kunst.*, N. F. XIV, 1903).
Girodie. — Les Musées d'Alsace (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904).
Polaczek. — Mathias Grünewald (*Revue Germanique*, 1905).
Schneider. — Matthias Grünewalds und die Mystik (Beilage zur *Allg. Zeitung*; en français dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1905).
Huysmans. — Trois Primitifs. Les Grünewald du Musée de Colmar. Paris, Vanier, 1905 (réimprimé dans : *Trois Églises et trois Primitifs*. Paris, Plon, 1908).
Kœgler. — Zu Grünewalds Isenheimer Altar (*Repert.*, XXX, 1907).
— Kann ein Holzschnitt Hans Baldungs zur teilweisen Datierung von Grünewalds Isenheimer Altar dienen? (*Monatsh. f. Kunstw.*, I, 1908.)
Lange. — Mariæ Erwartung, ein Bild Grünewalds (*Repert.*, XXXIII, 1910). Interprétation du double tableau de la Nativité et du Concert d'anges.
Voll. — Vergleichende Gemäldestudien (*Neue Folge*. München, 1910). — Die Versuchung des heil. Antonius bei Schongauer und bei Grünewald. — Der Besuch des heil. Antonius beim heil. Paulus von Grünewald und Velasquez.
Hallays. — En flânant. A travers l'Alsace. Paris, 1910.

Réau. — Le retable d'Isenheim de Mathias Grünewald au Musée de Colmar (*Revue de l'Art ancien et moderne*, septembre et octobre 1911).

— Le retable d'Isenheim du Musée de Colmar (*L'Illustration*, 19 avril 1919).

Voege. — Uber Nicolaus Gerhaert und Nicolaus von Hagenau. *Zeits. f. bild. Kunst.* N. F., XXIV, 1913 (étude sur les sculptures du retable d'Isenheim).

Hausenstein. — Der Isenheimer Altar. Munich, 1919.

Hering. — Der Isenheimer Altar. Munich, 1919.

Kehrer. — Das Wunder des Isenheimer Altars. Munich, 1919.

Marguillier. — Le retable d'Isenheim au Musée de Colmar (*Les Arts*, 1919).

Champion. — Grünewald (*Revue Hebdomadaire*, juillet 1919).

Hagen (A.). — Matthias Grünewald. Avec 111 gravures. Munich, 1920.

Groner (Dr A.). — Die Geheimnisse des Isenheimer Altars in Colmar (*Studien zur deutschen Kunstgesch.*). Strasbourg, 1920.

Thibierge (Dr G.). — Sur le prétendu lépreux du polyptyque de Grünewald au musée de Colmar (Extrait des *Annales de Dermatologie*). Paris, 1920.

Walter (Abbé J.). — La merveille et le mystère du retable d'Isenheim au musée des Unterlinden à Colmar. Colmar, 1920.

c) AUTRES ŒUVRES DE GRÜNEWALD

Schmidt (Wilh.). — Matthias Grünewald (*Repert.*, I, 1876). Démontre l'authenticité du saint Maurice et saint Érasme de Munich.

Niedermayer. — M. Grünewald (*Repert.*, VII, 1884).

Huysmans. — *Là-bas*. Paris, 1890 (description de la Crucifixion de Carlsruhe). Traduction allemande par O. Eisenmann, Pan., 1895.

Rieffel. — Ein Gemälde des M. Grünewald (Le volet de Fribourg) (*Zeits. f. bild. Kunst. N. F.*, XIII, 1902).

— Der Christus am Kreuz des M. Grünewald in Karlsruhe (*Zeits. f. bild. Kunst.*, 1903).

Colvin (Sidney). — Selected drawings from old masters. Oxford, 1904.

Schmid. — Die Stuppacher Madonna des M. Grünewald (*Monatsh. f. Kunstw.*, 1908).

Lange. — Die Stuppacher Madonna (*Jahrb. d. preuss. Kunsts.*, XXIX, 1908).

Braune. — Ein Bild von M. Grünewald (Le Christ aux outrages de Munich) (*Repert.*, XXXII, 1909).

Lehrs. — Vier neue Grünewaldzeichnungen (*Mitteil. aus d. sächs. Kunsts.* Leipzig, 1910).

Veth (Jan). — Im Schatten alter Kunst. Berlin, 1911.

Binder. — Alte Kopie nach einem verlorenen Grünewald (*Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen*, XXXIII, 1912).

Munzel. — Die Zeichnung Grünewalds : Der Kopf mit den drei Gesichtern (*Zeits. f. christl. Kunst.* XXV, 1912).

Hagen. — Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar des M. Grünewald (*Kunstchronik*, 11 et 25 mai 1917).

Dyroff. — Über die Bedeutung des Stuppacher Marienbildes von M. Grünewald (*Zeits. für christl. Kunst.*, mai 1918).

Friedlander. — Zwei Grünewald-Zeichnungen (*Jahrb. d. preuss. Kunsts.*, XXXIX, 1918).

d) ART ET INFLUENCE DE GRÜNEWALD

DONNER VON RICHTER. — Philipp Uffenbach (*Archiv. für Frankfurts Geschichte und Kunst.*, VII. Frankfurt, 1901).

FEIGEL. — Skulpturen im Stile Grünewalds (*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1909).

ALLESCH (G. VON). — Beiträge zur Betrachtung Grünewalds (*Monatsh. f. K.*, III, 1910).

GEBHARDT. — Grünewald-Schule in Frankfurt (*Monatsh. f. K.*, V, 1912).

HAGEN. — Einheit der künstlerischen Persönlichkeit Grünewalds (*Kuntsckronik*, 8 mars 1918).

INDEX ALPHABÉTIQUE

Albert de Brandebourg, 13, 19, 67, 92, 234, 247, 258.
Altdorfer (Albrecht), 87, 101, 196, 220, 332.
Backofen (Hans), 14, 15, 231, 286, 322, 328.
Baldung Grien (Hans), 8, 15, 37, 40, 76, 78, 91, 100, 143, 148, 162, 175, 196, 210, 255, 305, 314, 326, 329.
Beham (Hans Sebald), 14, 15, 19, 226.
Beichel (Desiderius), 227.
Bellechose (Henri), 48.
Bellini (Giovanni), 69, 200.
Besnard, 197, 315.
Bles (Henri), 66.
Böcklin (Arnold), 326, 335.
Bosch (Jérôme), 63, 64, 207.
Bouts (Thierry), 46, 257.
Breughel (Peter), 207, 226.
Brœderlam (Melchior), 48.
Bruyn (Barthel), 196.
Burgkmair (Hans), 40, 41, 65, 318.
Callot (Jacques), 208.
Carrière (Eugène), 117.
Corrège, 196, 303.
Cranach (Hans), 252, 259, 332.
Cranach (Lucas), 10, 11, 15, 17, 62, 102, 206, 305, 331.
Cranach le jeune (Lucas), 173.
Degas, 280.
Desvallières, 338.
Dou (Gérard), 196.
Dünwegge (Victor et Heinrich), 205.
Dürer (Albrecht), 3, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 30, 31, 37, 40, 51, 61, 62, 64, 69, 76, 81, 90, 93, 107, 109, 112, 137, 161, 180, 220, 232, 240, 242, 258, 291, 305, 311, 313, 315, 318, 322, 326, 329.
Elsheimer (Adam), 333.
Eyck (Hubert et Jan van), 48, 63, 116, 120, 126, 147, 177, 198, 223, 334.
Fabriano (Gentile da), 47.
Flötner (Peter), 14.
Fontana (Domenico), 245.
Francia, 194.
Geertgen tot sint Jans, 63, 196.
Gerhaert (Nicolas G. de Leyde), 170, 228, 230.
Gerung (Mathias), 75, 314.
Giorgione, 159.
Giovanni (Matteo di), 239.
Glockenton (Nicklas), 252.
Goya, 54.
Gozzoli (Benozzo), 158.
Graf (Urs), 40, 331.
Grasser (Érasmus), 225.
Greco, 256.
Grimmer (Hans), 292, 326.
Guersi (Guido), 12, 91, 130, 138, 203, 218.
Holbein l'ancien (Hans), 17, 35, 39, 41, 58, 61, 97, 109, 135, 149, 161, 177, 183, 196, 211, 240, 277, 305, 318, 323.
Holbein le jeune (Hans), 59, 63, 333.
Honthorst (Gérard), 196.
Huber (Wolfgang), 102.
Krafft (Adam), 33, 163, 184, 231.
Labenwolf (Pankraz), 226.
Lastman (Pieter), 334.
Luini (Bernardino), 194.
Lochner (Stephan), 28, 46, 177, 195.
Lotto (Lorenzo), 279.
Mabuse (Jean), 319.
Maître de l'autel de Friedberg, 69.
Maître de Flemalle, 47.
Maître de Francfort, 42.
Maître de la Légende de saint Dominique, 53.
Maître du Livre de Raison (ou du Cabinet d'Amsterdam), 37, 40, 54, 87, 98, 200.
Maître de la Parenté de la Vierge, 46.
Maître de la Passion de Darmstadt, 53, 98.
Maître de saint Barthélemy (ou de la Déposition de Croix), 46, 128.
Maître de saint Séverin, 30, 46.
Maître souabe de 1445, 215.
Maître du triptyque d'Ortenberg, 187.
Maître de la Vie de Marie, 29, 46, 195.
Malouel (Jean), 48, 223.
Manuel (Nikolaus M. Deutsch), 331.
Mantegna (Andrea), 65, 68, 161, 293, 322.

Mares (Pierre des), 256.
Matsys (Quentin), 46, 69, 208, 334.
Masaccio, 181.
Masolino da Panicale, 238, 244.
Matteo di Giovanni, 239, 241.
Meyt (Conrad), 230.
Memling (Hans), 9, 57, 142.
Michel-Ange, 223, 311.
Moiturier (Antoine Le), 230.
Moreau (Gustave), 40.
Moretto, 159.
Moser (Lucas), 47, 49, 230.
Multscher (Hans), 81, 200, 230.
Murillo, 239.
Nicolas de Haguenau, 229.
Neudörfer, 3, 8.
Orley (Bernard van), 319.
Orliac (Jean d'), 12, 91, 130, 138, 226.
Pacher (Michel), 50, 81, 143, 148.
Parentino (Bernardo), 205.
Pasture (Roger de la), 46, 57, 116, 128, 159.
Patinir (Joachim), 66, 208.
Perréal (Jean), 230.
Perugino (Pietro), 200.
Pesello, 68, 110.
Pilon (Germain), 42.
Pinturicchio (Bernardo), 216.
Pisanello (Antonio), 263.
Pleydenwurf (Hans), 98.
Poelenburg (Cornelis), 334.
Poussin (Nicolas), 257, 320.
Raphaël, 184, 201.
Rembrandt, 117, 120, 196, 202, 277, 317, 326, 334.
René (Guido), 216, 270.
Ribera, 320.
Richier (Ligier), 42.
Riemenschneider (Tilman), 11, 19, 231.
Rodin, 209.
Rops (Félicien), 209.
Rubens, 315, 320.
Schaffner (Martin), 87.
Schalcken (Gottfried), 196.
Schäufelein (Hans Leonhard), 86, 173.
Schongauer (Martin), 28, 50, 55, 65, 132, 160, 177, 195, 206, 213, 312, 322.
Schwarz (Hans), 258.
Signac (Paul), 197, 315.
Sluter (Claus), 48, 230.
Stoss (Veit), 30, 148, 170, 231.
Swanenburg (Jacob van), 334.
Teniers (David), 207.
Tieffental (Hans), 47, 48, 230.
Tintoret, 209.
Titien, 261.
Uccello (Paolo), 308.
Uffenbach (Philipp), 5, 15, 74, 285, 292, 327, 334.
Valdes Leal (Juan), 306, 320.
Velasquez, 221.
Vergos (Pablo), 205, 216.
Véronèse (Paul), 209.
Vinci (Léonard de), 66, 200, 319.
Vischer (Hans), 249.
Vischer (Peter), 14, 163, 231, 249.
Vischer le jeune (Peter), 258.
Vasari, 3, 5.
Wechtlin (Hans), 85, 134.
Werwe (Claus de), 230.
Whistler, 54.
Witz (Conrad), 47, 57, 220, 230.
Witz (Hans), 48.
Wilhelm (Maître), 46.
Wohlgemut (Michel), 65, 98, 200, 313.
Zeitblom (Bartholomœus), 149.

IMPRIMERIE BERGER-LEVRAULT, NANCY - PARIS - STRASBOURG

1170 4

BINDING SECT. APR 22 1970

ND
588
G7R4

Reau, Louis
Mathias Grunewald

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY